GEORG KINSKY

KATALOG

DES MUSIKHISTORISCHEN MUSEUMS VON WILHELM HEYER IN KÖLN

Zweiter Band

Special Book Collection

Brandeis University Library

"The search for truth even unto its innermost parts"

In Memory of

Mrs. Louis Aronstam

Atlanta, Georgia

The National Women's Committee
of Brandeis University

MUSIKHISTORISCHES MUSEUM

VON

WILHELM HEYER

IN CÖLN

KATALOG

von

GEORG KINSKY

Konservator des Museums.

ZWEITER BAND

Zupf- und Streichinstrumente.

Cöln 1912.

Herausgegeben vom Besitzer des Museums, Wilhelm Heyer.

Kommissions-Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Music
Reference

Von diesem Buche wurden fünfzig numerierte Exemplare auf eigens hierfür angefertigtem handgeschöpften Papier abgezogen.

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck einzelner Teile des Textes und Vervielfältigung der Abbildungen ist nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.

VORWORT

Den Inhalt des zweiten Katalogbandes des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln, der hiermit als Frucht einer anderthalbjährigen Arbeit der Oeffentlichkeit übergeben wird, bildet die Beschreibung der im Museum vorhandenen Zupf- und Streichinstrumente, d. h. der Saiteninstrumente ohne Klaviatur. Die anfängliche Absicht, auch die übrigen Bestände der reichhaltigen Instrumentensammlung in diesen Band aufzunehmen, wurde zugunsten einer eingehenderen Behandlung der einzelnen Abteilungen aufgegeben; die Beschreibung der noch rückständigen Gruppen der Blas-, Schlag-, mechanischen und exotischen Instrumente bleibt einem dritten Bande vorbehalten, dessen Herausgabe für Ende nächsten Jahres geplant ist.

Das dem ersten Kataloge zugrunde gelegte Schema der Bearbeitung ist auch im vorliegenden Bande beibehalten worden; nur wurde mit Rücksicht auf eine auch wissenschaftliche Benutzung des Katalogs bei den historischen Einleitungen zu den verschiedenen Instrumentenarten, namentlich in dem den Streichinstrumenten gewidmeten Abschnitt, größere Ausführlichkeit erstrebt. — Die Vorgeschichte vieler Zupf- und aller Streichinstrumente und ihre Entwicklung bis zum Ausgange des Mittelalters weist noch zahlreiche ungelöste Fragen auf, so daß diese Epochen in den Einleitungen nur kurz berührt werden konnten.[1]) Erst mit dem Anbruch des 17. Jahrhunderts und dem Erscheinen von Praetorius' „Syntagma musicum" (Wittenberg u.

[1]) Sehr zu bedauern ist es, daß Edward Buhles treffliche Arbeit über die Blasinstrumente in den mittelalterlichen Miniaturen (Leipzig 1903) bisher keine Fortsetzung betreffs der Saiteninstrumente gefunden hat.

75071 Music Reference

Wolffenbüttel 1614—20) lichtet sich allmählich das Dunkel, und erst von dieser Zeit ab, dem Beginn selbständig entwickelter Instrumentalmusik, gewinnt auch die Instrumentenkunde, obwohl sie in der Folgezeit noch immer nur stiefmütterlich bedacht ist, festeren Boden. Bei der nicht geringen Zahl von Ungenauigkeiten und Irrtümern, die grade bezüglich der Geschichte der Instrumente in Lexicis und einschlägigen Werken selbst anerkannter Autoritäten zu finden und häufig von einem Buch ins andere kritiklos übergegangen sind, war für den Verfasser das Bestreben maßgebend, keine das 17., 18. und 19. Jahrhundert betreffende Notiz ungeprüft zu übernehmen, sondern soweit es irgend möglich war auf die Quellen zurückzugehen. Die Ergebnisse dieser Quellenstudien sind in einigen Fällen zu selbständigen für die Fachkunde bestimmten Aufsätzen verarbeitet worden, die freilich den Rahmen eines Katalogs bereits überschreiten; es sei z. B. auf die Einleitung zu den Cithrinchen (Seite 201), Trumscheits (Seite 315), Viole d'amore (Seite 475), Barytons (Seite 497) etc., besonders aber auf das Kapitel über die violenartigen Lyren (Seite 383 f.) hingewiesen, das die von Alexander Haidecki aufgestellte Theorie von den unmittelbaren Vorläufern der Violine nach mannigfachen Richtungen hin stützt und erweitert.

Wesentliche Dienste bei diesen Studien leisteten Darstellungen der bildenden Kunst — wie überhaupt bei dem Mangel an älterer Fachliteratur Wert und Bedeutung der Ikonographie als Hülfswissenschaft der Instrumentenkunde in jüngster Zeit immer mehr gewürdigt wird. Das Museum besitzt eine noch nicht umfangreiche, aber sorgsam ausgewählte Sammlung auf diesem Gebiete, aus der eine Anzahl Proben dem vorliegenden Bande als Bilderschmuck und Anschauungsmaterial beigegeben ist.

Für die biographischen und statistischen Angaben über Instrumentenbauer konnte in vielen Fällen das geschätzte Werk „Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart" (Frankfurt a. M. 1904) von Willibald Leo v. Lütgendorff zu Rate gezogen werden. Immerhin bietet auch diese Abteilung des Katalogs — besonders bei wichtigeren Namen wie Fabbricatore, Hoffmann, Tieffenbrucker, Tielke, Vinaccia etc. — mancherlei nicht unwesentliche Ergänzungen zu v. Lütgendorffs lexikalischem Werke.

Nachträge und Berichtigungen zu dem den Tasteninstrumenten gewidmeten ersten Katalogbande enthält Seite 655 f. Für ähnliche Hinweise und Verbesserungen durch die Benutzer der Kataloge wird der Unterzeichnete jederzeit dankbar sein, „zumahl wenn es", wie J. G. Walther in der Vorrede zu seinem Musikalischen Lexikon sagt, „in gebührenden Grentzen, und einer unter rechtschaffenen Leuten gebräuchlichen Bescheidenheit geschiehet".

Zu Danke verpflichtet ist der Verfasser wiederum Herrn Professor Dr. Albert Kopfermann, Direktor bei der Königlichen Bibliothek zu Berlin, besonders für die Erlaubnis zur Benutzung der beiden Manuskriptwerke von Wilhelm Tappert (s. Seite 2), ferner Frau Ida Schöller in Düren, die einige wertvolle Holzschnittbücher aus ihrer schönen Bibliothek zu Nachbildungszwecken zur Verfügung stellte, Herrn Dr. med. H. Rensch in München für die leihweise Ueberlassung seltener Guitarrenliteratur, Freiherrn v. Lütgendorff in Lübeck für die Zusendung eines Teils der Korrekturbogen der zweiten Auflage seines Buches u. a. Ebenso ist es dem Verfasser eine angenehme Pflicht, für das freundliche Entgegenkommen, das er im vergangenen Jahre auf einer Studienreise zur Besichtigung der wichtigsten deutschen und österreichischen Instrumentensammlungen seitens der Museumsvorstände und Besitzer fand, auch auf diesem Wege seinen verbindlichen Dank abzustatten, namentlich Herrn Dr. Karl Frank, dem Kustos der Sammlungen Sr. K. K. Hoheit des Herrn Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este, und Herrn Baron Alphons von Rothschild in Wien sowie Herrn Professor Dr. Justus Brinckmann, dem Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

CÖLN, im Juli 1912. **Georg Kinsky.**

INHALTSÜBERSICHT

Zupfinstrumente.

Benutzte Spezial-Literatur 2
Einleitung 5

Harfen.

Einleitung 9
Einfache Harfen ohne Umstimmvorrichtung (No. 375—380) . . . 15
Chromatische Harfen (No. 381—383) 16
Doppel- und Spitzharfen (No. 384—389) 18
Hakenharfen (No. 390—396) 24
Pedalharfen (No. 397—403) 28
Dital Harp (No. 404) und Tischharfe (No. 405) 30
Gälische Harfe (No. 611) 176
Aeolsharfen (No. 406—410) 34

Zithern.

Einleitung 39
Scheitholte und Scheitholt- (Kratz-)Zithern (No. 411—415) 44
Kratzzithern späterer Form (No. 416—423) 46
Schlagzithern (No. 424—472) 50
Doppelzithern (No. 473—476) 66
Verschiedenartige Zithern (No. 477—483) 67
Streichzithern (No. 484—491) 69

Lauten.

Einleitung 77
Lauten und theorbierte Lauten (No. 492—505) 90
Theorben (No. 506—510) 101
Chitarronen oder Arciliuti (No. 511—513) 105
Schwedische und russische Theorben (No. 514—517) 106
Lautenartige Instrumente: Einleitung 113
Mandürchen (No. 518; Nachbildung), Pandurinen (No. 519—523) . 118
Mandoren (No. 524—526) 120
Angélique (No. 527; Nachbildung) 123

Colachons.

Einleitung 123
No. 528–531 124

Guitarren.

Einleitung 129
Ueber die Instrumentenbezeichnung »Quinterna« 135
Guitarren (Quinternen) des 17. Jahrhunderts (No. 532—537) . . . 139
»Chitarre a battente« oder Schlagguitarren (No. 538—552) 141
Guitarren des 18. und 19. Jahrhunderts (No. 553—568) 148
Guitarren abweichender Bauart:
Guitarren in Lautenform (No. 569—575) 155
Guitarren in Cistre- oder Bandurriaform (No. 576—578) . . . 157
Lyra-Guitarren etc. (No. 579—591) 158
Spanische und portugiesische Guitarren (No. 592—595) . . . 163
Baßguitarren (No. 596—601) 166
Verschiedenartige Guitarren (No. 602—608) 171
Streichguitarren (No. 609—610) 174

Cithern (Cistres, Sistern).

Einleitung 179
Cithern (No. 612—625) 184
Tasten-Cithern (No. 626–628) 190
Baßcithern (No. 629—630) 192
Thüringer Zithern (No. 631—638) 193
Citherartige Instrumente: Einleitung . . . . . 201 u. 204
Cithrinchen (No. 639) 204
Pandora, Penorcon, Orpheoreon (No. 640—642; Nachbildungen) 206

Mandolen.

Einleitung 211
Mandolinen (No. 643—664) 215
Mandolen und Mandolonen (No. 665–671) 223
Bandurria oder Mandurria (No. 672) 226
Balalaikas (No. 673—674) 226

Verzeichnis der Lautenmacher
und Nachbildungen der Inschriften und Zettel 231
Ergänzungen hierzu 282

Hackebretter.

Einleitung 287
No. 675–695 292

Gusli und Kantelen.

Einleitung 302
Gusli (No. 696), Kantelen (No. 697—698) 303

Streichinstrumente.

Benutzte Spezial-Literatur 306
Einleitung 309

Trumscheite und Marintrompeten (Nonnengeigen).

Einleitung 315
Dicorde (No. 699), Trumscheit (No. 700; Nachbildungen) 322
Marintrompeten (No. 701—708) 322

Rebecs und Pochetten.

Einleitung zur Abteilung »Rebecs« 329
Lyra (No. 709a), Violetta (No. 709b; Nachbildungen) 333
Rebecs (No. 710—715) 334
Einleitung zur Abteilung »Pochetten« 337
Pochetten in Bootform (No. 716—740) 343
Pochetten in Violen- und Violinform (No. 741—754) 352
Violini piccoli oder Quartgeigen (No. 755—760) 358

Mittelalterliche Fideln, Violen des 16. Jahrhunderts.

Einleitung 363
Rotten u. Crwths [Vorläuferformen] (No. 760—763; Nachbildungen) . 371
Mittelalterliche Fideln (No. 764—768; Nachbildungen) 373
Geigen u. Violen des 16. Jahrhunderts (No. 769—774; Nachbildungen) . 375

Lyren.

Einleitung 383
Lire da braccio (No. 775—779; Nachbildungen) 412
Lirone da braccio (No. 780) 415
Violine (No. 781; Nachbildung) 416
Lire da gamba (No. 782—784) 419
Lirone perfetto (No. 785; Nachbildung) 423

Violen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Einleitung 427
Viole da braccio, Pardessus de viole (No. 786—798) 445

Viole da gamba:
Diskant-Viole da gamba (No. 799—800) 450
Alt-Viole da gamba (No. 801—806) 453
Tenor-Viole da gamba (No. 807—823) 457
Baß-Viole da gamba (No. 824—825) 469
Violen mit mitklingenden (Resonanz- oder Aliquot-) Saiten:
Einleitung 473
Viole d'amore: Einleitung 475
No. 826—851 482
Viole bastarde: Einleitung 491
No. 852—854 493
Barytons (Viole da bardone): Einleitung 497
No. 855—856 502

Violinen.

Einleitung 507
Violinen des 18. und 19. Jahrhunderts (No. 857—880) 515
Violinen abweichender Bauart: Einleitung 522
Violinen aus abweichendem Material (No. 881—884) 524
Violinen abweichender Form (No. 885—893) 527
Verschiedenartige Violinen (No. 894—899) 530
Hardanger Geigen (»Hardangerfelen«): Einleitung 533
No. 900—901 534
Philomelen oder Stahlgeigen (No. 902—904) 535

Bratschen.

Einleitung 537
Tenorgeigen (No. 905—907) 540
Altgeigen (No. 908—912) 543
Verschiedenartige Bratschen (No. 913—916) 544
Viole da spalla, Viole pompose: Einleitung 548
No. 917—921 555

Violoncells.

Einleitung 557
No. 922—931 561
Violoncelli piccoli (No. 932—935) 565
Verschiedenartige Violoncells (No. 936—939) 566

Contrabässe.

Einleitung 568
No. 940—951 573

Verschiedenartige Streichinstrumente.

Schlüsselfiedeln (»Nyckelharpan«): Einleitung 580
No. 952–955 582
Husla (No. 956), Psalmodicon (No. 957) 583

Bögen.

Einleitung 587
Mittelalterliche Bögen (in Nachbildungen), Rebec- und Trumscheit-Bögen (No. 958–967) 590
Bögen aus dem 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (No. 968–989) 591
Bögen aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (No. 990–1004) 594
Bögen aus der zweiten Hälfte des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts (No. 1005—1024) 595
Bögen aus dem Anfang und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (No. 1025—1075) 596
Moderne Bögen (No. 1076—1079) 598
Contrabaß-Bögen (No. 1080–1092) 599

Verzeichnis der Geigenmacher und Nachbildungen der Inschriften und Zettel 601

Nachträge und Berichtigungen.

Ergänzungen und Berichtigungen zum 2. Bande des Katalogs . . 652
Ergänzungen und Berichtigungen zum 1. Bande des Katalogs . . 655

Register.

Register der Abbildungen:
Abbildungen von Instrumenten 675
Nachbildungen der Zettel und Inschriften 680
Nachbildungen von Gemälden, Kupferstichen u. Holzschnitten . 683
Sachregister 685
Namenregister 691
Ortsregister 707
Register der zitierten Instrumenten-Sammlungen 713
Register der den ehemaligen Sammlungen de Wit und Kraus angehörenden signierten Instrumente 717

ZUPFINSTRUMENTE

BENUTZTE SPEZIAL-LITERATUR.

Allgemeines

(außer verschiedenen Lehrbüchern und Artikeln in Lexicis):

Verschuere Reynvaan, J. Muzijkaal Kunst-Woordenboek. Amsterdam, MDCCXCV.

Tappert, Wilhelm. 900–1900. Tausend Jahre Entwicklungs-Geschichte der musikalischen Zeichenschrift. Berlin 1901–03. (Manuskript.)

— Sang und Klang aus alter Zeit. Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts. Berlin [1906].

Galpin, Francis W. Old English Instruments of Music. London [1910].

Harfe:

Cousineau Fils [Georges]. Méthode de Harpe... Oeuvre IV. Paris [ca. 1790].

Backofen, Joh. G. H. Anleitung zum Harfenspiel mit Bemerkungen über den Bau der Harfe. Leipzig [1801].

Zither:

Bennert, Julius Ed. Illustrierte Geschichte der Zither. Luxemburg [1881].

Kennedy, Hans. Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Tölz, 1896.

Laute:

Baron, Ernst Gottlieb. Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnberg, 1727.

Tappert, Wilhelm. Geschichte der alten deutschen Lautentabulatur. Berlin 1885 (Manuskript).

Fleischer, Oskar. Denis Gaultier. In „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", 2. Jahrg., Leipzig 1886.

Branzoli, Giuseppe. Ricerche sullo studio del liuto. Roma 1889.

Körte, Oswald. Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1901.

Guitarre:

Molitor, Simon. Große Sonate für die Guitarre allein. 7tes Werk. Wien 1806.

Otto, Jakob August. Ueber den Bau der Bogeninstrumente. Jena 1828.

Tappert, Wilhelm Zur Geschichte der Guitarre. In „Monatshefte für Musik-Geschichte", XIV. Jahrg. Berlin 1882.

Morphy, G. Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle. Leipzig 1902.

Koczirz, Adolph. Bemerkungen zur Gitarristik. In „Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft", 7. Jahrg. Leipzig 1905–06.

Cither:

Carpentier, Jos. Méthode ... du Cythre ou de la Guitarre Allemande. Paris [1770].

Verschuere Reynvaan, J. Siehe oben! (Allgemeines).

Scheidler, [Christ. Gottlob]. Etwas über die Sister. In „Allgem. musik. Zeitung", Jahrg. 4. Leipzig 1801.

A., H. v. Anleitung zum Spiel der Thür. Zither. Mannheim, o. J.

Mandoline:

Bertolazzi, Bart. Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen. Leipzig, o. J.

Harpffen vnd Lauten.

Wir ſchlagen nach der Tablatur/
Nach der Noten rechter Menſur/
Daß die Lauten vnd auch die Harpff
Geben jr Concordantz fein ſcharpff/
Mit gſchwinden leufflein auff vnd nidr/
Nach deß Gſangs art hin vnd wider/
Singn wir Carmina mit dem Mund/
Orpheus die ſchöne kunſt erfundt.

Aus:

Eygentliche Beſchreibung

Aller Stände auff Er-

den / Hoher vnd Nidriger / Geiſtlicher

vnd Weltlicher / aller Künſten / Handwercken

Gedruckt zu Franckfurt am Mayn.

M. D. LXVIII.

Holzschnitt von Jost Amman, Verse von Hans Sachs.

Vorlage aus der Bibliothek von Frau Ida Schöller in Düren.

Zupfinstrumente ist der Gattungsname für diejenigen Tonwerkzeuge, deren aus Darm, Seide oder Metalldraht hergestellte und über einen Resonanzkörper gespannte Saiten durch Zupfen oder Reißen mit den Fingern des Spielers oder mit Zuhülfenahme eines Plektrum — d. h. eines Stäbchens von Schildpatt, Elfenbein, Holz oder Metall oder eines Federkiels oder Schildkrotrings — in Schwingungen versetzt und zum Ertönen gebracht werden. Es gehören zu dieser großen Familie alle harfen- und lautenartigen Instrumente, deren charakteristische Formen schon im grauen Altertum bekannt waren und sich ununterbrochen bis zur Gegenwart erhalten haben.

Harfen sind große Zupfinstrumente dreieckiger Form ohne Griffbrett, d. h. die Tonhöhe ihrer meist diatonisch angeordneten Saiten kann nicht durch Greifen — festes Aufsetzen der Finger behufs Verkürzung der Saiten — verändert werden. Ihnen verwandt sind die Zithern (Schlagzithern): kleine Zupfinstrumente mit liegendem flachem Schallkörper, für deren Melodiesaiten später allerdings schon ein Griffbrett in Anwendung kommt; ihr Saitenbezug ist in Quinten und Quarten gestimmt. — In einem nahen Verwandtschaftsverhältnis zu Harfen und Zithern steht die Gruppe der Hackebretter (Salterii, Tympanons, Cymbals), deren Saiten aber in der Regel nicht angerissen sondern mit hölzernen Klöppeln geschlagen werden. Als mutmaßliche Urform aller Klavierinstrumente beanspruchen die aus dem alten Psalter hervorgegangenen unscheinbaren Hackebretter große geschichtliche Bedeutung.

Die am weitesten verbreiteten Lauteninstrumente kommen in mannigfachen Formen mit gewölbtem oder flachem Schallkörper vor; zu ersterer Gruppe gehören die eigentlichen Lauten und Mandolen, zu letzterer die Guitarren, Cithern (Cistres) und ihre verschiedenen Abarten. Allen lautenartigen Instrumenten gemeinsam ist ein Hals mit einem zur

Bezeichnung der Griffe in sog. „Bünde“ eingeteilten Griffbrett zwecks Verkürzung der Saiten. Die Anzahl der Saiten ist in der Regel nur gering; ihre Stimmung ist wie bei den alten Violen meist eine in der Mitte von einer großen Terz unterbrochene Folge von Quartintervallen.

Im eigentlichen Sinne des Wortes sind auch das Clavicymbel (Kielflügel, Cembalo, Clavecin) und seine kleineren Abarten Spinett und Virginal Zupfinstrumente, bei denen ein mittels eines Tastenmechanismus an die Saite geschnelltes Federkielchen oder Lederstückchen ein mechanisches Plektrum darstellt. (Vgl. die Abteilung „Bekielte Tasteninstrumente“ im ersten Bande des Katalogs, Seite 51 ff.)

Harfenspielerin
mit Guitarre spielendem Kinde.

Nach dem Gemälde

„Frau von Montespan, die Harfe spielend“
von Caspar Netscher (1639—1684)

in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlags Ad. Braun & Cie.
in Dornach reproduziert.

HARFEN.

In der Gruppe der Zupfinstrumente — d. h. derjenigen Tonwerkzeuge, deren Saiten durch Zupfen oder Reißen mit der Hand oder einem Plektrum zum Ertönen gebracht werden — nimmt die Harfe heute die erste und wichtigste Stellung ein. Ueberdies gehören die harfenartigen Instrumente zu den geschichtlich ältesten Tonwerkzeugen, und ihre charakteristische Form, die wahrscheinlich aus dem Bogen, der bekannten Waffe des Altertums, entstanden ist, hat sich im Laufe vieler Jahrhunderte fast unverändert erhalten. Der Ursprung der Harfe ist in den frühesten Kulturepochen der Menschheit zu suchen: in thebanischen Felsengräbern aufgefundene Malereien beweisen, daß bereits die alten Aegypter schön gebaute und verschiedenartig geformte Harfen (Te buni) besaßen, die in der Größe über Manneshöhe hinausgingen. Von Aegypten aus gelangte die Harfe als Negina nach Palästina zu den Hebräern, und auch im alten Assyrien war sie vielfach im Gebrauch; bei allen orientalischen Völkern spielte sie nicht nur im religiösen Kult sondern auch bei weltlichen Veranlassungen, festlichen Aufzügen und Gastmählern eine wichtige Rolle. Auch im alten Griechenland, wo ähnliche harfenartige Instrumente unter dem Namen Magadis, Pektis, Simikion und Epigonion bekannt waren, bürgerte sie sich schon frühzeitig ein; allerdings fehlte allen diesen morgenländischen Harfen die Vorderstange oder Säule, so daß ihr Klang nur sehr schwach gewesen sein kann. Ihre Einführung in das Abendland ist wahrscheinlich den Kelten zu danken, die sie bei ihren Wanderungen im dritten vorchristlichen Jahrhundert auf der Balkanhalbinsel kennen lernten und nach ihrer nordischen Heimat verpflanzten. Von Schottland und Irland aus, wo sie besondere Pflege in den Händen der Barden genoß, fand die Harfe dann bald im übrigen Europa Verbreitung. Bei den germanischen Völkern wurde sie das ganze Mittelalter hindurch als vornehmstes Instrument betrachtet; nach den sächsischen Gesetzen war sie allein von Schuldpfändungen ausgeschlossen, und nach fränkischem Recht galten die Harfenspieler als unantastbar. Als Hauptinstrument der Minnesänger und Troubadours war die Erlernung ihres Spiels ein wichtiger

Zweig der höfischen Bildung jener Zeit. — Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde sie jedoch aus ihrer bevorzugten Stellung durch die Laute und die Streichinstrumente allmählich verdrängt, um erst wieder drei Jahrhunderte später, im Zeitalter des Rokoko, zu neuer Blüte zu gelangen.

Die Harfe hat die anmutig symmetrische Form eines Dreiecks, dessen Schenkel durch den Resonanzkasten, den geschweiften Hals und die Säule oder Vorderstange gebildet werden. Der Resonanzkörper der neueren Instrumente besteht aus einem etwa $1^1/_4$ m langen, früher vierkantig geformten, jetzt meist halbrund gewölbten Kasten aus Ahornholz, der sich nach unten zu stark erweitert und in der Mitte der flachen fichtenen Decke eine schmale Leiste trägt, in die die Löcher zum Einhängen der Saiten gebohrt sind. Bezogen ist die Harfe im allgemeinen stets mit Darmsaiten, die meist in diatonischer Anordnung gestimmt sind und nur „leer" benutzt, d. h. — von Flageolet-Effekten abgesehen — nicht durch Greifen verkürzt werden. An das obere spitz zulaufende Ende des Korpus ist der S-förmig geschweifte Hals angesetzt, der als Stimmstock dient und die Stimmnägel oder Wirbel der Saiten trägt; er stößt an seinem vorderen Ende an die Säule oder Vorderstange (auch „Baronstange" genannt), die den längsten Schenkel des Dreiecks bildet und bis zum Fuß oder Sockel des Instruments hinabreicht. Die Säule, die ebenso wie der Hals oft mit Schnitzereien verziert wird, dient dazu, der bedeutenden Zuglast der zwischen Hals und Korpus aufgespannten Saiten den erforderlichen Widerstand entgegenzusetzen. — Der Spieler hält die Harfe zwischen Knie und Arme, den Resonanzkasten gegen die Brust geneigt; die rechte Hand beherrscht die höhere, die linke die tiefere Tonregion.

Von den im 17. Jahrhundert, dem Beginn selbständig entwickelter Instrumentalmusik, gebräuchlichen Harfenarten bietet Praetorius' „Syntagma musicum" (XXXII. Kapitel der „Organographia" und Tafel XVIII und XIX der „Sciagraphia") Beschreibungen und Abbildungen. Man kannte damals: 1) die „Gemeine einfache Harff; Welche 24, etliche mehr [Darm-] Saitten haben, vom F bis ins c̄ und a̿", 2) die „Irlendiſche Harff" der eine „aus der Maſſen liebliche Reſonantz" zugesprochen wird und die sich von der einfachen Harfe durch einen nach unten zu sich stark verbreiternden Schallkasten und die stärker gebogene Säule unterschied; außerdem war sie mit 43 im Diskant chromatisch gestimmten Messingsaiten im Umfang von C—e^3 bezogen. Die dritte Art war die „Groß Doppel-Harff" (Harpa doppia, auch als „Davidsharfe" bezeichnet), die mit einem die ganze innere Fläche des Dreiecks ausfüllenden und auf beiden Seiten mit Darmsaiten bezogenen Resonanzboden versehen war; ihr Umfang umfaßte vier volle Oktaven in chromatischer Anordnung von C—c^3. Eine kleine Abart der doppelt bezogenen Harfe bildete die in der Form einem spitzwinkligen Dreieck nicht unähnliche und mit zwei

gegenüberstehenden Resonanzböden versehene Spitzharfe (auch „Flügel"- oder „Zwitscherharfe", „Harfenet", ital. „Arpanetta" genannt), die vermöge ihres Drahtsaitenbezugs einen schärferen, citherähnlichen Ton besaß; beim Spielen wurde sie auf den Tisch oder einen anderen Untersatz gestellt.

Im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Harfe neben den Baßlauten (Theorbe, Erzlaute, Chitarrone) auch im Orchester als Generalbaßinstrument benutzt. Doch war ihre Verwendung in der Kunstmusik durch ihren meist nur diatonischen Tonumfang sehr beschränkt und die Spielart auf der allein über eine chromatische Skala verfügenden Doppelharfe durch die große Zahl der dicht nebeneinander liegenden Saiten zu sehr erschwert; es mußten daher andere Auswege zur Abhülfe dieses Uebelstandes — d. h. zur Erzielung der der Skala fehlenden Halbtöne — gesucht werden.

Der erste bedeutsame Schritt auf diesem Wege war die gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Tirol erfolgte Erfindung der sog. Hakenharfe, an deren Hals kleine Häkchen angebracht waren, die eine Verkürzung der Saiten um einen Halbton ermöglichten. Diese Häkchen (frz. „crochets"), die mit der Hand gedreht werden mußten, waren zuerst nur zur Erzielung der am meisten gebrauchten Halbtöne zwischen den Saiten c und d, f und g und g und a vorgesehen. Später erhielt jede einzelne Saite derartige Häkchen, mittels derer das Instrument jedesmal vor dem Spiel rasch in die betreffende Tonart umgestimmt werden konnte; die gewöhnliche Stimmung der Saiten war in F- oder Es-dur. Die Hakenharfe, die einen Umfang von $4^1/_2$ bis 5 Oktaven (C bezw. Contra G—g^3) besitzt, ist vereinzelt noch heute bei Straßenmusikanten, namentlich bei den böhmischen Harfenmädchen, anzutreffen.

Die mancherlei Unvollkommenheiten, die auch der Hakenharfe noch anhafteten und besonders in der Umständlichkeit der Handhabung des Häkchenmechanismus und der Unmöglichkeit eines raschen Modulierens während des Spiels bestanden, wurden um das Jahr 1720 durch die Einführung der Pedalharfe beseitigt. Ihr Erfinder ist der Harfenist Hochbrucker[1]) zu Donauwörth in Bayern, der den glücklichen Gedanken hatte, die Bedienung der Häkchen, um beide Hände für das Spiel frei zu behalten, den Füßen zu übertragen. Hochbruckers Pedalharfe war in Es-dur gestimmt und besaß einen Umfang von $5^3/_4$ Oktaven (Contra F—d^4); sie war anfänglich mit fünf, später mit sieben Pedalen versehen, von denen jedes beliebig einzeln oder mit

[1]) Hochbruckers Vorname ist nicht übermittelt, und auch die Angaben über seinen Lebenslauf sind recht spärlich. Sein Vater war vielleicht der Geigenbauer Georg H., von dem Hill & Sons in London eine Pochette (Tanzmeistergeige) mit der Datierung „Augsburg 1670" besaßen. Der Erfinder der Pedalharfe ist anscheinend ca. 1670 in Augsburg geboren und später nach Donauwörth übergesiedelt; doch besagt Walthers Lexikon vom Jahre 1732, daß er sich damals wieder in Augsburg aufgehalten habe. Nach v. Lütgendorffs Feststellung ist sein Tod erst im Jahre 1763 zu

mehreren oder allen übrigen zusammen mittels der Füße niedergetreten und in dieser Lage festgehängt werden kann; die Pedale wirken auf Züge, welche durch die hohle Säule nach dem Halse hinlaufen und daselbst durch Winkelhebel und eine weitere Schienenvorrichtung die fahnenartigen Häkchen so umdrehen, daß letztere die Saiten auf einen mit einem kleinen Einschnitt versehenen metallenen Sattel niederdrücken und hierdurch um so viel verkürzen, als zur Halbtonserhöhung erforderlich ist. Jeder diatonische Ton der Oktave hat ein Pedal; dieses Pedal erhöht aber den Ton nicht an einer einzigen Stelle sondern durch den ganzen Umfang des Instruments; also durch das Niederbewegen des dem Ton F angehörigen Pedals werden sämtliche F innerhalb des ganzen Ambitus in Fis verwandelt, die Harfe wird angenommen aus C-dur nach G-dur umgestimmt. (Dommer.)

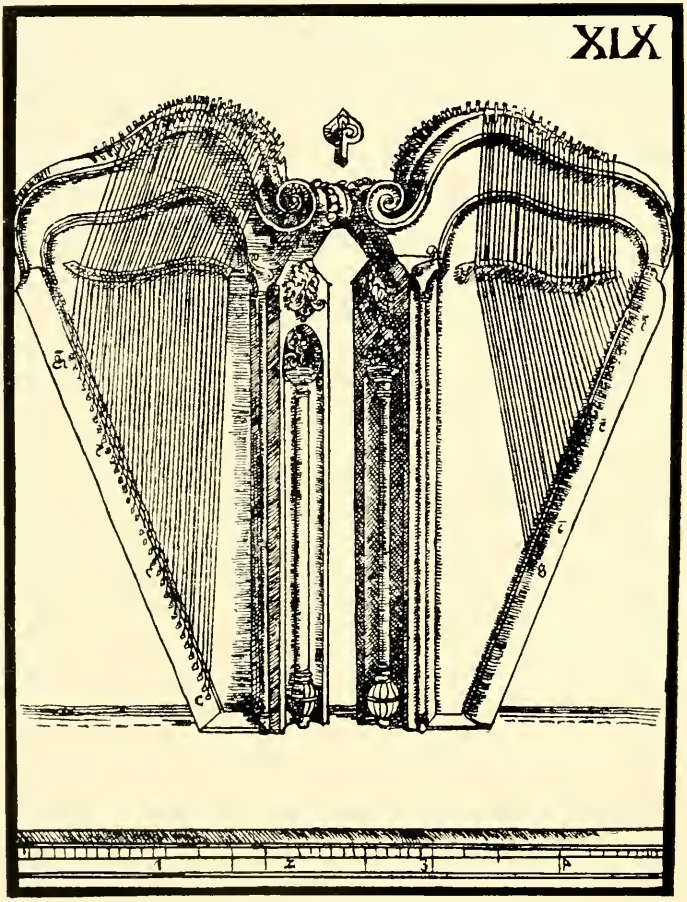
Die Pedalharfe wurde von einem deutschen Musiker namens Stecht 1740 in Paris eingeführt; doch fand Hochbruckers Pedalsystem erst durch seinen Neffen Christian Hochbrucker, der 1770 als Harfenvirtuos nach Paris gekommen war, größere Verbreitung in Frankreich. Die Vervollkommnung der Pedalharfe ging von dem Pariser Instrumentenbauer Pierre Joseph Cousineau und dessen Sohn Georges (gest. 1824) aus, die den Häkchenmechanismus durch die Einführung des „Système à béquilles“ (béquille = Krücke) verbesserten und den Pedalen zwei weitere Tritte zur Ermöglichung einer dynamischen Abschattierung des Spiels hinzufügten; diese sog. „Schwellvorrichtung“ (vergl. Bemerkung zu No. 399) wurde i. J. 1787 von dem in Paris lebenden böhmischen Harfenisten Johann Baptist Krumpholz (gest. 1790) weiter ausgebildet. Auch die ersten Versuche zur Konstruktion von Doppel-Pedalharfen wurden 1782 von Georges Cousineau unternommen; doch scheint sein Geschäft in den Stürmen der Revolutionszeit untergegangen zu sein. Die Idee der „Harpe à double mouvement“ (mit doppelter Pedalrückung) in endgültiger Weise zu lösen, gelang erst dem berühmten Instrumentenbauer Sébastien Erard zu Paris, der sich gleichzeitig mit den Cousineaus eine Vervollkommnung der Harfenmechanik angelegen sein ließ; jedoch muß anerkannt werden, daß die Priorität dieser geistvollen Erfindung, wie aus der 1782 der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Paris überreichten Denkschrift des Abbé Pierre-Joseph Roussier hervorgeht (*„Mémoire sur la nouvelle harpe de*

Donauwörth erfolgt, so daß er also das hohe Alter von fast hundert Jahren erreicht haben muß. Seine Gattin hieß Agathe; sein Sohn Simon H. (geb. ca. 1698 zu Donauwörth) war der erste Virtuose auf der neuen Pedalharfe; er ließ sich 1729 auch vor dem kaiserlichen Hofe in Wien hören. — Ueber zwei als Musiker bemerkenswerte Neffen des Erfinders der Pedalharfe, den Organisten und Komponisten Cölestin H. (geb. 1727 zu Tagmersheim in Bayern, gest. 1803) und dessen jüngeren Bruder, den Harfenvirtuosen Christian H. (geb. 1733 zu Tagmersheim, gest. in London; s. ob.) vgl. Fétis' „Biographie universelle“, tome 4e, Paris 1883, p. 340.

M. Cousineau, luthier de la reine"), zweifellos Cousineau gebührt. — Bereits im Jahre 1789 brachte Erard ein neues verbessertes Prinzip des Umstimmens zur Einführung, das „Système à fourchette" (fourchette = Gabel), bei dem die Saite nach dem Niederdrücken des Pedals durch eine mit zwei starken Stiften versehene Drehscheibe wie von einer Gabel erfaßt und auf diese Weise verkürzt wird, ohne aus ihrer vertikalen Lage gedrängt zu werden. Das Problem der Doppel-Pedalharfe hatte Erard schon seit mehreren Jahren beschäftigt, ehe ihm eine befriedigende Lösung gelang. Am 16. Juni 1801 erhielt er in London ein Patent auf seine Doppel-Pedalharfe, doch konnte er erst i. J. 1810 seiner Erfindung durch Verbesserung der Pedalkonstruktion ihre endgültige Form geben. Ebenso wie die verbesserte Harfe nach Hochbruckers System ist die Doppel-Pedalharfe, die in Ces steht und einen Umfang von 6½ Oktaven (Contra Ces—f^4) besitzt, mit sieben Pedalen versehen, deren jedes nicht nur um eine sondern auch um zwei Stufen niedergetreten werden kann, also nach dem Belieben des Spielers eine einfache oder doppelte Verkürzung der Saiten um einen Halb- oder Ganzton ermöglicht. Bei Anwendung der ersten Rückung werden auf diese Weise die ♭-Tonarten Ges, Des, As, Es, B und F sowie C-dur, bei Hinzunahme der zweiten Rückung die ♯-Tonarten G, D, A, E, H, Fis und Cis-dur hervorgebracht. — Erst durch die Erfindung der doppelten Pedalrückung, deren bis heute noch unübertroffenes Prinzip besonders in England und Frankreich schnell allgemeine Aufnahme und auch Nachahmung fand, war die Harfe zu einer den übrigen Instrumenten ebenbürtigen Stellung gelangt, wenn auch einer größeren Verbreitung — abgesehen von der Schwierigkeit ihrer Behandlung — ihre große Kostspieligkeit im Wege stand.

Eines der ältesten überhaupt erhaltenen Instrumente aus dem Mittelalter ist die berühmte irische O' Brien-Harp („Clarsech") aus dem frühen 13. Jahrhundert, die jetzt das „Trinity College" zu Dublin bewahrt. Zwei andere historisch wertvolle Harfen sind im „National Museum of Antiquities of Scotland" zu Edinburgh erhalten: es ist die sog. „Lamont Harp", die aus dem 15. Jahrhundert stammt, und „Queen Mary's Harp", die Harfe der Königin Maria Stuart aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; farbige Abbildungen dieser beiden Instrumente finden sich in dem Prachtwerk „Musical Instruments historic rare and unique" von J. A. Hipkins & W. Gibb (Edinburgh 1888, Tafel II u. III). Ein in künstlerischer Hinsicht kostbares Instrument ist die mit prächtigen Malereien eines ferrarischen Künstlers des Secento geschmückte Harfe der Fürstin Isabella d'Este, die im Albergo Arti zu Modena ausgestellt ist. Die oft reich vergoldete Ausstattung, die viele dem 18. Jahrhundert und der Empirezeit angehörende Harfen aufweisen, läßt die große Beliebtheit erkennen, die das Instrument namentlich in Frankreich bei Hof und Adel genoß. Zu den besten französischen Harfenmachern

jener Zeit gehören außer den bereits erwähnten Cousineau und Erard: Jean Henri Naderman, Sébastien B. Rénault, François Chatelain, Godefroi Holtzman u. a., von denen sich in allen größeren Sammlungen noch zahlreiche auch kunstgewerblich bemerkenswerte Pedalharfen erhalten haben.



Aus dem „Syntagma musicum" von Michael Praetorius (1620).
„Sciagraphia", Tafel XIX. (Verkleinerte Wiedergabe.)

(Vgl. Seite 10.)

Einfache Harfen

mit diatonisch gestimmtem Saitenbezug ohne Umstimmvorrichtung.

No. 375. (Einfache) **Harfe,**

alte deutsche Arbeit wahrscheinlich noch aus dem 16. oder 17. Jahrhundert. In der Decke des einfach gearbeiteten Instruments befinden sich sechs paarweise angeordnete Schallöffnungen, von denen die beiden oberen Sichel-, die vier unteren Herzform zeigen. Die Vorderstange, welche Spuren ehemaliger Bemalung aufweist, wird von einem geschnitzten König Davids-Kopf gekrönt. Am unteren Teile des ebenfalls mit polychromierten Schnitzereien geschmückten Halses findet sich eine Wiederholung des Davidkopfes.

Der Bezug besteht aus 34 diatonisch gestimmten Darmsaiten im Umfang von C—a^3 (vier Oktaven und Sexte). — Bemerkenswert an dem Instrument ist ein zur Schallverstärkung dienender zweiter Resonanzkörper, der eigentlich eine Verlängerung des Halses bildet und in paralleler Richtung mit den Saiten sich bis zur halben Höhe der Stange erstreckt. Mittels eines hohen Steges werden die Schwingungen der Saiten auf diesen zweiten Resonanzkörper, in dessen linken Boden eine Pergamentrosette eingelassen ist, übertragen.

Höhe 1,65 ½ m, Breite 56 cm.[1])

Abbildung auf Seite 19.

No. 376. (Einfache) **Harfe**

mit folgender auf der Rückseite des Resonanzkörpers eingebrannten und später mit Tinte nachgezogenen Inschrift: „**ARCIDOSSO / L' Anno 1652 / PIETRO CORSINI / FECE**". Der hellblau gestrichene Resonanzkörper ist aus fünf breiten Spänen zusammengesetzt und in der Mitte mit drei rosettenartigen Schallöffnungen versehen; außerdem befinden sich in der Decke sechs weitere paarweise angeordnete sternförmige Schallöffnungen. Das Kapitäl der kannelierten Säule ist mit Elfenbeinplättchen verziert und wird von einem primitiv geschnitzten beflügelten Engelskopf gekrönt. Am untern Teil des Halses befindet sich ein sorgfältigerer ausgeführter polychromierter Löwenkopf.

Der Bezug besteht aus 37 Saiten im Umfang von Contra-A—b^3 (fünf Oktaven und Halbton).

Höhe 1,52 m, Breite 80 cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 237.

No. 377. (Einfache) **Harfe,**

deutsche Arbeit aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1776). In der Decke befinden sich zehn paarweise angeordnete polychromierte Rosetten ovaler Form, deren vier untere den Doppeladler mit darüberschwebender vergoldeter Krone zeigen; die vier Rosetten in der Mitte

[1]) Bei den Angaben der Maße ist stets größte Höhe, größte Breite usw. berücksichtigt.

stellen Adler dar, während die beiden oberen unter einer Krone das Monogramm „I C S“ und die Jahreszahl 1776 erkennen lassen. Die Säule ist durch polychromierte und vergoldete Barock-Schnitzereien reich verziert und wird von einer ebenfalls bemalten geschnitzten Frauenbüste gekrönt; auch der Spuren ehemaliger Bemalung aufweisende Hals ist mit Schnitzereien geschmückt.

Der Bezug besteht aus 36 Saiten im Umfang von Contra-A—a^3 (fünf Oktaven).

Höhe 1,63 m, Breite 73 cm.

No. 378. (Einfache) **Harfe**

kleinerer Form; wahrscheinlich böhmische Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die Decke des primitiven Instruments weist farbige Blumenbemalung und sechs paarweise angeordnete durchlöcherte Schallöffnungen auf. Die Stange wird von einer geschnitzten Sphinxbüste gekrönt.

Der Bezug besteht aus 30 Saiten im Umfang von C—d^3 (vier Oktaven und ein Ton); ursprünglich war noch eine höhere Saite (e^3) vorhanden.

Höhe 1,42 m, Breite 47 cm.

No. 379. Kleine (einfache) **Harfe** (sog. „Schoßharfe“),

deutsche Arbeit aus der Wende des 18. Jahrhunderts. In der Decke des einfachen Instruments befinden sich zwei primitive Schallöffnungen.

Der Bezug besteht aus nur 10 Saiten im Umfang von f^1—a^2 (eine Oktave und Terz).

Höhe 50 cm, Breite 25 ½ cm.

No. 380. Kleine (einfache) **Harfe** (sog. „Schoßharfe“),

deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Zargen und Boden des zierlichen Instruments sind aus Jacarandaholz. Der vergoldete Hals und die Säule zeigen stark geschweifte Form und sind mit Blattgewinden in rotbrauner Farbe bemalt.

Der Bezug besteht aus 24 Saiten im Umfang von c—e^3 (drei Oktaven und Terz).

Höhe 81 cm, Breite 49 ½ cm.

Chromatische Harfen.

No. 381. Chromatische Harfe,

anscheinend skandinavische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Die Zargen des merkwürdigen Instruments sind mit hübsch geschnitzten Blattornamenten geschmückt, die einen romanisierenden Stil erkennen lassen. Die Decke zeigt primitive Blumenmalerei auf hellgelbem Grunde und acht paarweise angeordnete Rosetten, über denen sich noch zwei kleine herzförmige Schallöffnungen befinden. Der Hals ist mit polychromierten Blattschnitzereien reich verziert. Die eckige Vorderstange wird von einem geschnitzten Kinderkopf gekrönt, der eine wohl unfreiwillige Karikatur bildet.

Der eigenartig angeordnete Bezug besteht aus 53 chromatisch gestimmten, in zwei Reihen miteinander parallel laufenden Darmsaiten im Umfang von Contra-G—e^3 (vier Oktaven und Sexte); doch fehlen in der chromatischen Reihenfolge die in der damaligen „reinen" (untemperierten) Stimmung nicht verwendbaren drei tiefsten und die beiden höchsten Halbtöne. Die diatonischen Baßsaiten (vom Contra-G—h der kleinen Oktave) werden mit der linken Hand geschlagen, während für die rechte die dazwischen liegenden Halbtöne bestimmt sind. Im Diskant tritt ein umgekehrtes Verhältnis ein: die diatonischen Saiten sind für die rechte, die chromatischen für die linke Hand bestimmt.

Höhe 1,72 m, Breite 75 cm. Abbildung auf Seite 19.

No. 382. Große **chromatische Harfe**

mit folgendem geschriebenen Zettel im Innern des Resonanzkörpers: **„Giovanni Vettorazzo / Fecit Vicenza Anno / 1793"**. — Der sich nach unten zu stark verbreiternde Resonanzkörper des außergewöhnlich großen und bemerkenswerten Instruments ist aus elf breiten Spänen zusammengesetzt und an den Rändern vergoldet. In der Decke befinden sich acht paarweise angeordnete sternförmige Schallöffnungen. Das Kapitäl der teils rund teils achtkantig geformten Säule ist ebenso wie der Hals mit hübschen vergoldeten Blattwerk-Schnitzereien im Louis XVI.-Stil verziert. Der in eigenartiger Weise angeordnete Bezug der Harfe besteht aus 85 größtenteils chromatisch gestimmten Darmsaiten im Umfang von Contra-G—f^3 (vier Oktaven und Septime), und zwar sind die diatonischen Saiten (mit Ausnahme der nur einfachen Saiten für die Contra-, große und dreigestrichene Oktave) doppelchörig, alle chromatischen Saiten einfach. Die diatonischen Saiten sind in zwei miteinander parallel laufenden Reihen gruppiert, während die für die Halbtöne bestimmten einzelnen Saiten zwischen den Doppelsaiten und zwar etwas hervorstehend angeordnet sind, so daß die Gruppierung der Besaitung dem Bilde einer Klaviatur mit Unter- und Obertasten ähnelt. — Die C-Saiten sind durch rote Färbung kenntlich gemacht.

Beim Spiel wurde der große Schallkasten gegen die linke Schulter geneigt. In entgegengesetzter Weise wie bei der gewöhnlichen Harfe mußten die Diskantsaiten mit der linken, die Baßsaiten mit der rechten Hand geschlagen werden. Die chromatischen Saiten wurden anscheinend mit dem Daumen gezupft; durch ihre eigentümliche Lage zwischen den beiden Chören der diatonischen Saiten erforderte ihre Behandlung einen sehr geschickten Spieler. Die Gruppierung der diatonischen Doppelsaiten sollte wahrscheinlich durch rasches abwechselndes Schlagen der beiden im Einklang gestimmten Saiten ähnlich wie bei der Mandola den Effekt einer Tonverlängerung ermöglichen.

Gesamthöhe 2,08 m, größte Breite 73 cm; Länge des Resonanzkörpers 1,52 m, Umfang desselben 1,95 m; größte Breite der Decke 50 cm.

Abbildung auf Seite 20; Nachbildung des Zettels auf Seite 279.

Das „Muzijkaal Kunst-Woordenboek" von J. Verschuere Reynvaan (Amsterdam 1795) enthält als Plaat 15 den Kupferstich einer derartigen chromatischen Harfe („Davids Harp"); jedoch ist die dort im Textband (S. 207 u. 208) gegebene Erläuterung der Spielart dieser „Davids Harp" ziemlich unklar. Interessant ist, daß diese Harfen hinsichtlich Bauart und Saitenbezug mit der in Schottland und Irland noch heute gebräuchlichen gälischen oder Barden-Harfe („Telyn") übereinstimmen, die sich durch ihre umfangreichen Dimensionen und mehrchörige chromatische Besaitung von der gewöhnlichen Harfe unterscheidet. Siehe No. 611, Seite 176 des Katalogs. (Neue Erwerbung.)

Eine ausführliche Beschreibung einer ähnlichen 86saitigen chromatischen Harfe gibt Mersenne in seinem Werke „Harmonie universelle“ (Paris 1636, Livre 3e des Instruments à chordes, p. 165—171). Daß diese Harfenart, wie aus Mersennes Bericht hervorzugehen scheint, allgemein verbreitet gewesen sei, ist kaum anzunehmen; jedenfalls ist sie in Praetorius' „Syntagma Musicum“ nicht erwähnt. — Als Erfinder einer derartigen dreichörigen Harfe ist übrigens Luca Antonio Eustachio bekannt, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts Kämmerer des Papstes Paul V. war.

No. 383. Kleine **chromatische Harfe** (sog. „Tischharfe“),

deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In der rotbraun lackierten Decke des zierlichen Instruments befinden sich zwei einfache F-Löcher; Hals und Säule sind vergoldet. Zwischen Hals und Anhängeleiste ist eine geschweifte Leiste mit den Tonbezeichnungen der einzelnen Saiten angebracht.

Der Bezug besteht aus 28 chromatisch gestimmten Stahldrahtsaiten im Umfang von es—a^2 (zwei Oktaven und verminderte Quarte); für e, fis und gis^2 sind keine Saiten vorhanden.

Höhe 61 cm, Breite 71 cm.

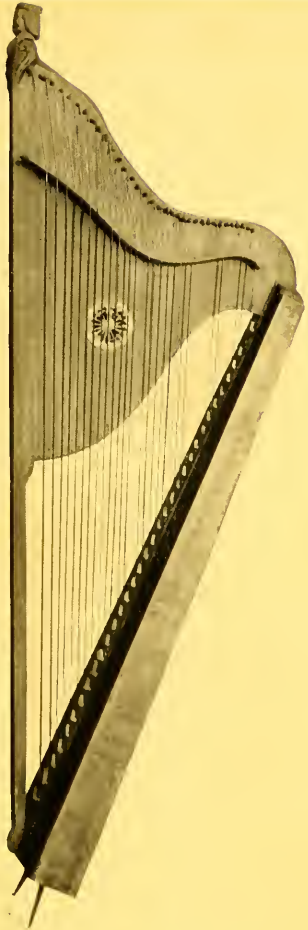
Durch ihre natürliche Bauart ist die Harfe auf die diatonische Skala angewiesen, so daß die chromatischen Harfen wegen der großen Schwierigkeit ihrer Behandlung zu keiner Bedeutung in der Praxis gelangen konnten. Als bemerkenswerte Versuche auf diesem Gebiete ist die i. J. 1804 erfundene chromatische Harfe des Arztes Dr. Georg Carl Pfranger in Schleusingen (vgl. „Allg. Musik.-Zeitung“ 11. Jhg. (1809) No. 21), die über einen Umfang von fünf vollen Oktaven (Contra-A—a^3) verfügte und die Spielart durch verschiedene Färbung der diatonischen und chromatischen Saiten erleichtern sollte, und in jüngster Zeit (1897) die chromatische Harfe von Gustave Lyon in Paris mit kreuzsaitig angeordnetem Bezug im Umfang von sechseinhalb Oktaven (Contra-C—g^4) zu erwähnen. (Vgl. Seite 253 im 1. Bande des vorliegenden Katalogs.)

Doppel- und Spitzharfen.

No. 384. Doppelharfe,

deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das eigenartige Instrument bildet eigentlich eine Verbindung zwischen gewöhnlicher und Spitzharfe; sein Resonanzkörper ist aus sieben breiten Spänen zusammengesetzt. In der Decke befinden sich in der Mitte drei sternförmige, an den Seiten vier paarweise angeordnete blumen- und kreuzförmige Schallöffnungen. Den Raum zwischen dem Resonanzkörper, dem stark geschweiften Hals und der Vorderstange füllt ein hohl aufgesetzter zweiter Schallkörper aus, dessen Böden mit hübschen Blumenmalereien und in den Schalllöchern mit ehemals vergoldeten Rosetten aus Metallguß geschmückt sind, die den deutschen Reichsadler mit den Initialen „W F“ erkennen lassen.

Der rechte Resonanzboden ist wie bei der gewöhnlichen Spitzharfe mit 22 diatonisch gestimmten doppelten Metallsaiten im Umfang von c—d^3 (drei Oktaven und ein Ton) und 15 einzelnen Metallsaiten für die dazwischen liegenden Halbtöne bezogen, während auf dem linken Resonanzboden 20 diatonisch gestimmte einzelne Begleit-Darmsaiten im Umfang von C—a^1 (zwei Oktaven und Sexte) liegen. —

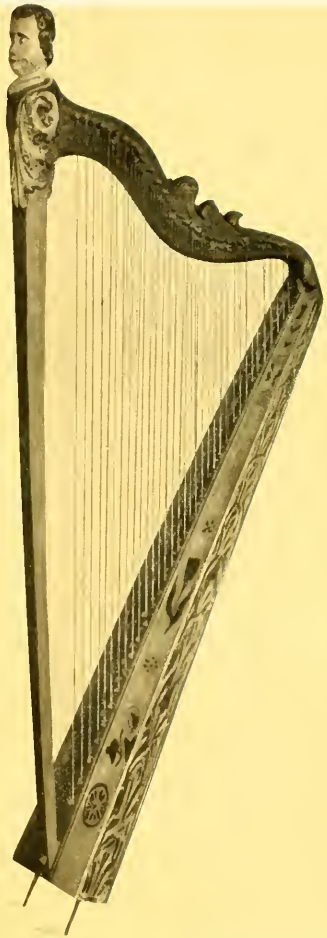


No. 375. (Einfache) Harfe.
Deutsche Arbeit a. d. 16. oder 17. Jahrh.

Text: Seite 15.

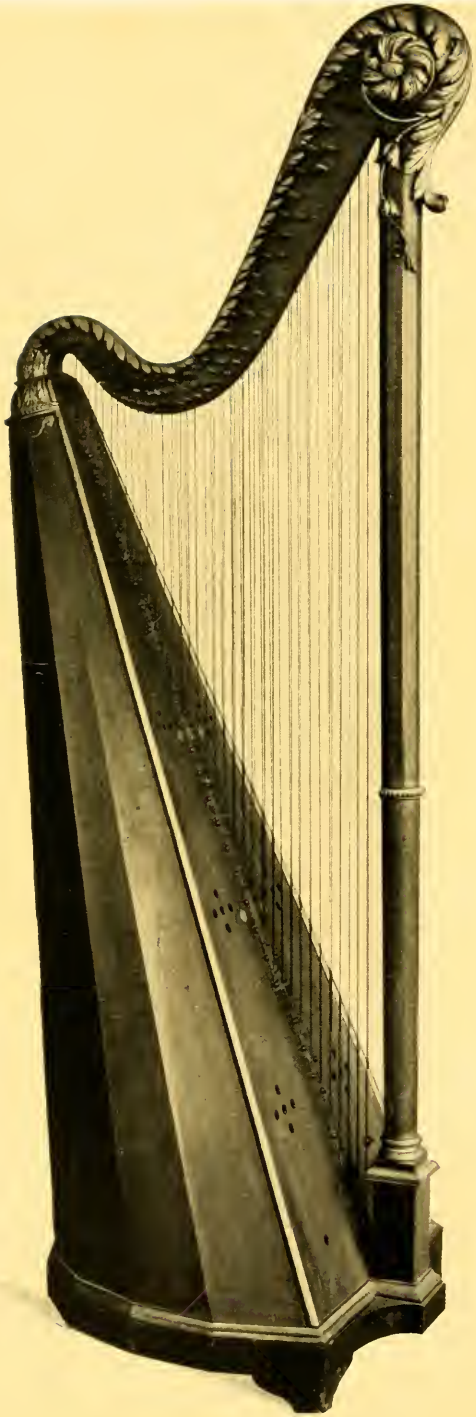
No. 385. Kleine Doppelharfe.
Skandinavische Arbeit a. d. 18. Jahrh.

Text: Seite 21.



No. 381. Chromatische Harfe.
Skandinavische Arbeit a. d. 17. Jahrh.

Text: Seite 16.



No. 382. Große chromatische Harfe von Giovanni Vettorazzo, Vicenza 1793.
Text: Seite 17.

Die Saiten für die rechte Hand erhalten ihre Mensur durch zwei auf dem Resonanzboden angebrachte Stege und sind an Anhängestiftchen am unteren Ende des Resonanzbodens befestigt; die Darmsaiten für die linke Hand dagegen laufen über einen Steg und sind wie bei der gewöhnlichen Harfe mittels Pflöckchen an den eigentlichen Resonanzkörper angehängt.

Höhe 1,72 m, Breite 48 cm.

Abbildungen auf Seite 25.

Das seltene Instrument wurde in Schweden aufgefunden.

No. 385. Kleine Doppelharfe

von abweichender Form. Das eigenartige Instrument, das bezüglich Bauart und Besaitung Aehnlichkeit mit der Spitzharfe aufweist, ist in kunstgewerblicher Beziehung bemerkenswert: die hübsche vergoldete Schnitzerei der vorderen Zargen, die zwischen zwei kleinen Säulen einen bärtigen Bardenkopf zeigt, stammt anscheinend von einem alten Chorstuhl romanischen Stils. Vielleicht ist die Umarbeitung zu einer Harfe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzogen worden, als durch die Veröffentlichung der Gedichte Ossians seitens des Schotten James Macpherson (1760) in Literatur und Kunst große Vorliebe für das alte Bardentum neu erwacht war. — In die sich gegenüberliegenden Schallöcher beider Resonanzböden sind ausgesägte gotische Maßwerkrosetten eingesetzt.

Der Bezug besteht beiderseits aus je 25 doppelten Metalldrahtsaiten, die jedoch möglicherweise nur dekorativen Zwecken dienen sollten.

Höhe 1 m, Breite 47 cm.

Abbildung auf Seite 19.

No. 386. Arpanetta (Spitzharfe)

mit folgender geschriebenen Inschrift auf der Unterseite des Bodens: „**Antonius de Migliais Florentinus Fecit anno 1703**“. Die Zargen des einfach ausgestatteten Instruments sind mit Papier beklebt, dessen vergoldete Pressung Renaissance-Ornamente zeigt. In die Schallöcher beider Resonanzböden sind hübsch gearbeitete vergoldete Pergamentrosetten eingelassen; auch die Schnecke weist Spuren ehemaliger Vergoldung auf.

Der Bezug der Spitzharfe besteht aus Metallsaiten, und zwar wird für die Baßsaiten meist Messing-, für die Diskantsaiten Stahldraht benutzt. Während die Saiten des rechten Resonanzbodens über einen ungefähr in der Mitte des Bodens liegenden Steg gespannt sind, erhalten die auf dem linken Resonanzboden aufgezogenen tiefer gestimmten Begleitsaiten durch einen nur wenige Zentimeter von der oberen Zarge entfernten Anhängesteg ihre Mensur. — Bei der vorliegenden Arpanetta liegen auf dem rechten Resonanzboden 22 doppelte und dazwischen 15 einzelne Drahtsaiten im Umfang von g—c^4 (drei Oktaven und Quarte) und zwar in chromatischer Anordnung mit Ausnahme der drei tiefsten (g—h) und fünf höchsten Saiten (f^3—c^4); für alle diatonischen Töne sind (mit Ausnahme der tiefsten g-Saite und der beiden höchsten Saiten) doppelte, für alle Halbtöne einfache Saiten vorhanden. Der linke Resonanzboden ist mit 27 chromatisch gestimmten einzelnen Begleitsaiten im Umfang von drei Oktaven und Terz (c—e^3) bezogen; nur für die beiden tiefsten Saiten c und d sind keine Halbton-Saiten vorgesehen.

Num. II. Num. III.

Figur

Der Harffe

Auf

Der lincken Hand, p. 60.

Figur

Der Harffe

Auf

Der rechten Hand, p. 61.

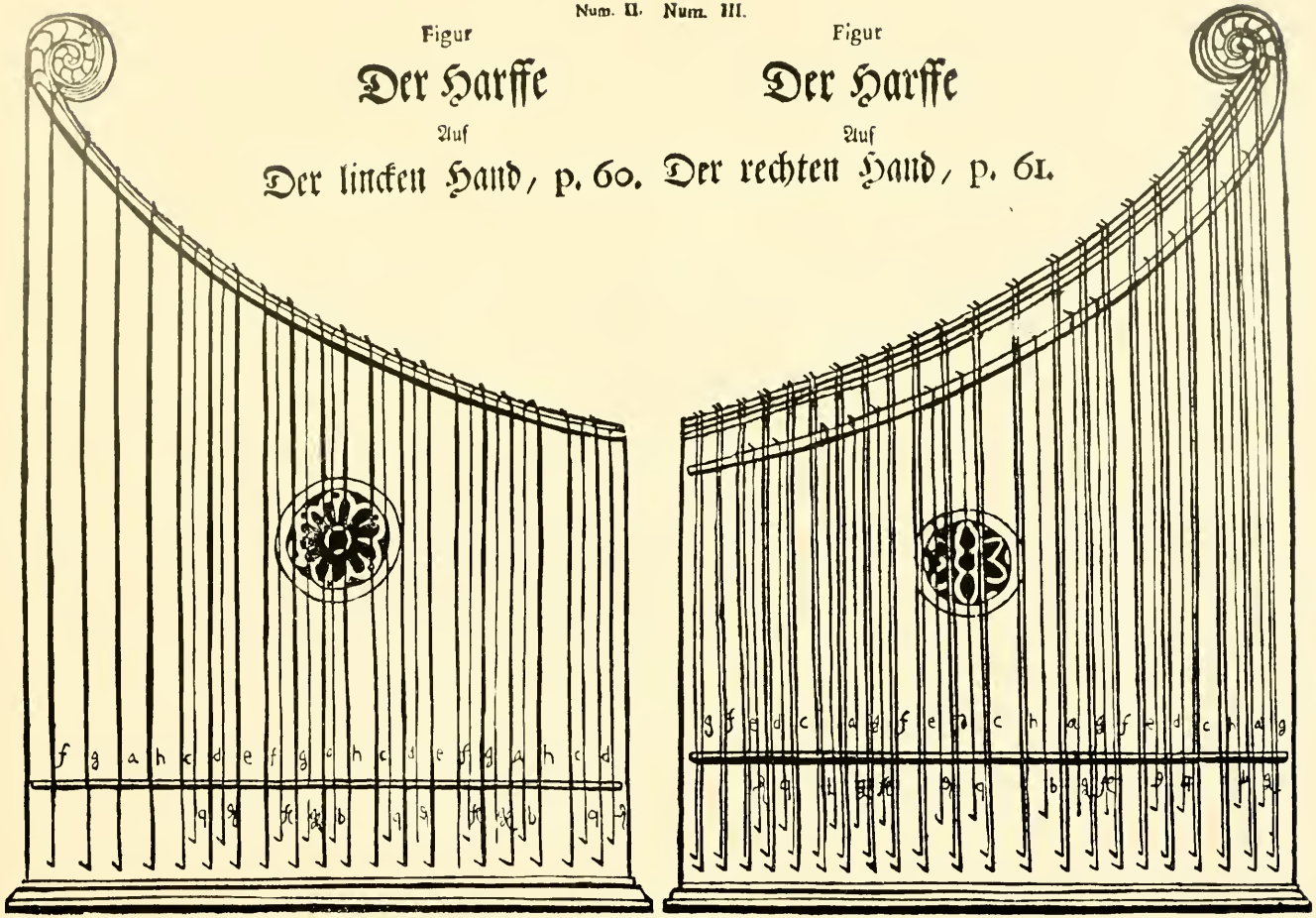


Abbildung der Spitzharfe aus Eisels „Musicus *αὐτοδιδακτος*“ (Erfurt 1738).

Zur Erläuterung der Anordnung des Saitenbezugs der Spitzharfe No. 386 diene folgendes Notenbild, wobei die doppelchörigen Saiten durch zwei mit einem Bogen verbundene Noten bezeichnet sind:

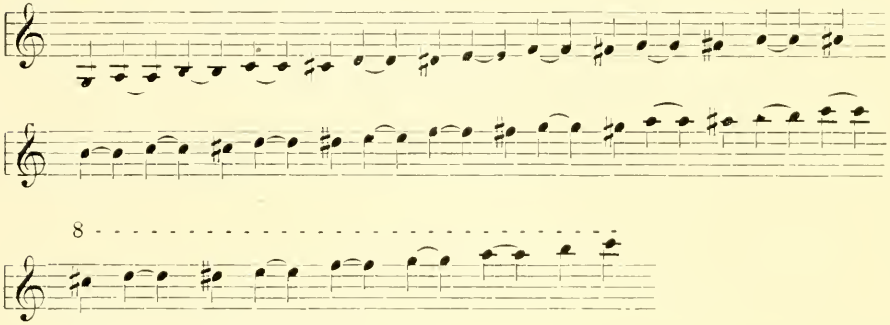
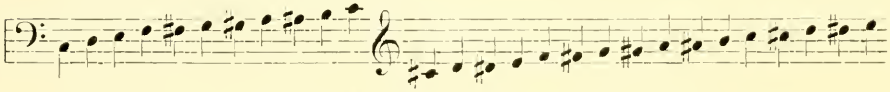
Bezug des rechten Resonanzbodens:

Bezug des linken Resonanzbodens:

Höhe 83 cm, Breite 27½ cm.

Abbildung auf Seite 26; Nachbildung der Inschrift auf Seite 261.

Vgl. über die Spitzharfe und ihre Spielart die ausführliche Beschreibung, die Johann Philipp Eisel in seinem originellen Buche „Musicus *αὐτοδίδακτος*“ (Erfurt 1738, Seite 59–65) gibt. (Siehe die Abbildung auf Seite 22.)

No. 387. Spitzharfe

mit geschriebenem Zettel unterhalb des Schallochs: „**Theodorus Viecker / in Qverfurth / fecit et pinxit. / ao 1720**“. — Die beiden Resonanzböden sind mit (verblaßten) Blumenmalereien und in den Schallöchern mit primitiven Rosetten aus Pergament versehen.

Auf dem rechten Resonanzboden liegen 26 doppelte und dazwischen 12 einzelne Saiten im Umfang von e—h^3 (drei Oktaven und Quinte), und zwar sind für alle Haupttöne durchweg doppelte, für die Halbtöne einzelne Saiten vorhanden. Für die Saiten der tiefsten (kleinen) Oktave und die höchsten Saiten (von f^3 ab) sind keine Halbtöne vorgesehen. Der linke Resonanzboden ist mit 31 chromatisch gestimmten einzelnen Begleitsaiten im Umfang von g—e^3 (zwei Oktaven und Sexte) bezogen; nur für die beiden tiefsten und höchsten Saiten sind keine Halbtonsaiten vorhanden.

Höhe 90 cm, Breite 27½ cm.

Abbildung auf Seite 26; Nachbildung des Zettels auf Seite 279.

No. 388. Spitzharfe,

ebenfalls aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der Ausstattung ähnlich dem vorhergehenden Instrument. Die beiden Resonanzböden sind mit kunstloser Blumenmalerei und in den Schallöchern mit Rosetten aus Pergament versehen.

Auf dem rechten Resonanzboden liegen 24 doppelte und 12 einzelne Saiten im Umfang von drei Oktaven und Quinte (f—c^4), und zwar sind für die Haupttöne mit Ausnahme der höchsten und

tiefsten, wie üblich, doppelte, für die dazwischen liegenden Halbtöne einzelne Saiten vorhanden. Für die drei tiefsten und die beiden höchsten Saiten sind keine Halbtöne vorgesehen. Der Bezug des linken Resonanzbodens stimmt mit der vorhergehenden Spitzharfe No. 387 überein.

Höhe 90 cm, Breite 27 cm.

Abbildung auf Seite 26.

No. 389. Große **Spitzharfe,**

deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Instrument ist schmucklos ausgestattet, aber durch seine ungewöhnliche Größe bemerkenswert. In die Schallöcher beider Resonanzböden sind hübsche vergoldete Rosetten eingelassen. Die Schnecke ist von eigenartig geschwungener Form.

Auf dem rechten Resonanzboden liegen 26 doppelte und 16 einzelne Saiten im Umfang von G—e^2 (zwei Oktaven und Sexte), und zwar sind für alle Haupttöne mit Ausnahme der höchsten doppelte Saiten vorhanden. Für die beiden tiefsten und beiden höchsten Saiten sind keine Halbtöne vorgesehen. Der linke Resonanzboden ist mit 33 chromatisch gestimmten einzelnen Begleitsaiten im Umfang von G—f^2 (zwei Oktaven und Septime) bezogen; nur für die beiden tiefsten Saiten sind keine Halbtöne vorhanden.

Höhe 1,83½ m, Breite 39 cm.

Abbildung auf Seite 26.

Hakenharfen.

No. 390. **Hakenharfe,**

deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In der etwas gewölbten Decke des primitiv gearbeiteten Instruments befinden sich sechs paarweise angeordnete rosettenartige Schallöffnungen, in deren beiden unteren die Initialen „I G“ erkennbar sind. — Die viereckige Stange ist von etwas geschweifter Form.

Der Bezug besteht aus 33 Darmsaiten im Umfang von C—g^3 (vier Oktaven und Quinte); zur Höherstimmung der am meisten gebrauchten Melodiesaiten um einen Halbton dienen 8 Haken.

Höhe 1,21 m, Breite 51 cm.

No. 391. **Hakenharfe,**

laut gedrucktem Zettel im Innern des Korpus von „**Lorenzo Carcaffi in Borgo San Fridiano / l'Anno 1749 Firenze**“ erbaut. In der Decke des hübschen Instruments befinden sich sechs paarweise angeordnete stern- und herzförmige Schallöffnungen. Der hellblau gestrichene Hals ist mit vergoldeten Schnitzereien im Rokokostil verziert und läuft in einen hübsch geschnitzten polychromierten Mädchenkopf aus.

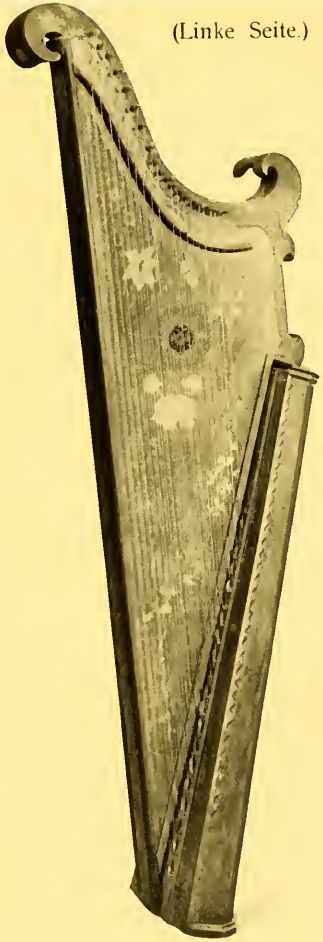
Der Bezug besteht aus 34 Saiten im Umfang von C—a^3 (vier Oktaven und Sexte); die ursprünglich dazu gehörigen 16 Haken sind nicht mehr vorhanden.

Höhe 1,58½ m, Breite 57 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 234.

(Rechte Seite.)

(Linke Seite.)



No. 384. Doppelharfe.

Deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

Text: Seite 18.

No. 394. Hakenharfe

von Joseph Schweiger, Stadtamhof.
Aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.

Text: Seite 27.

No. 389. Große Spitzharfe.
Deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert

Text: Seite 24.

No. 386. Spitzharfe
von Antonio Migliai,
Florenz 1703.

Text: Seite 21.

No. 387. Spitzharfe
von Theod. Viecker,
Querfurth 1720.

Text: Seite 23.

No. 388. Spitzharfe.
Deutsche Arbeit a. d. 1. Hälfte des 18. Jahrh.

Text: Seite 23.

No. 392. Hakenharfe,
deutsche Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Korpus ist muldenförmig gewölbt und aus neun breiten Spänen zusammengesetzt; der Hals weist Schnitzereien im Barockstil auf. Die Säule ist mit einer offenbar später aufgesetzten geschnitzten Rokoko-Leiste bekleidet und wird von einem (ebenfalls nicht dazu gehörigen) geschnitzten Neger- oder Beduinenkopf gekrönt. Im Resonanzboden befinden sich vier paarweise angeordnete Schallöcher, die ehemals mit Rosetten versehen waren.

Der Bezug besteht aus 36 Saiten im Umfang von Contra G–g^3 (fünf Oktaven); zur Höherstimmung der Melodiesaiten um einen Halbton dienen 14 Haken.

Höhe 1,68 m, Breite 66½ cm.

No. 393. Hakenharfe,
wahrscheinlich böhmische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In der Decke des ziemlich einfach gearbeiteten Instruments befinden sich mehrere stern- und herzförmige Schallöffnungen. Hals und Stange sind mit hübschen Schnitzereien geschmückt; gekrönt wird die Stange von einem bärtigen Männer- oder Teufelskopf.

Der Bezug besteht aus 32 Saiten im Umfang von C–f^3 (vier Oktaven und Quarte); die zur Höherstimmung dienenden Haken sind (wie bei No. 391) nicht mehr vorhanden.

Höhe 1,35½ m, Breite 58 cm.

No. 394. Hakenharfe,
laut geschriebener Inschrift auf dem Oberteil der Decke von „**Joseph Schweiger / A Stadtamhof**“ erbaut; aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. — Das Korpus ist etwas nach innen geschweift. Das Kapitäl der kannelierten Säule und der obere Teil des Halses sind mit hübschen Schnitzereien im Louis XVI.-Stil verziert.

Der Bezug besteht wie bei No. 392 aus 36 Saiten im Umfang von fünf Oktaven (Contra G–g^3). Zur Höherstimmung der Saiten um einen Halbton dienen 26 Haken; für die zwei tiefsten und höchsten Saiten sind keine Haken vorgesehen.

Höhe 1,61 m, Breite 67 cm.

Abbildung auf Seite 25; Nachbildung der Inschrift auf Seite 267.

No. 395. Hakenharfe,
deutsche oder böhmische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. In der mit Blumenranken kunstlos bemalten Decke des einfach gearbeiteten Instruments befinden sich sechs paarweise angeordnete Rosetten, von denen eine verloren gegangen ist. Das Oberteil der Stange ist mit einer sternförmigen Perlmuttereinlage verziert.

Der Bezug besteht aus 36 Saiten im Umfang von C–c^4 (fünf Oktaven). Zur Höherstimmung der Saiten um einen Halbton dienen 32 Haken; für die drei tiefsten Saiten sind keine Haken vorgesehen.

Höhe 1,40 m, Breite 56 cm.

No. 396. Kleine **Hakenharfe** (sog. „Schoßharfe“),
deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. — Der Bezug des schmucklos ausgestatteten Instruments besteht aus 26 Saiten im Umfang von F–c^3 (drei Oktaven und Quinte); zur Höherstimmung der F- und B-Saiten um einen Halbton dienen 7 Haken.

Höhe 88½ cm, Breite 49 cm.

Pedalharfen

mit einfacher Pedalrückung.

No. 397. Pedalharfe,

italienische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Decke des hübsch ausgestatteten Instruments ist mit vergoldeten Ornamentmalereien geschmückt; am Sockel stellt die Bemalung die Siegesgöttin Nike im Wagen mit dem Wappen der Familie Medici dar. Sockel, Basis und Kapitäl der kannelierten Säule und der vordere Teil des Halses sind mit vergoldeten Schnitzereien verziert. Die linke Halszarge ist — ebenso wie bei den folgenden Pedalharfen No. 398 u. 399 — verglast, um die Funktion des Zugmechanismus erkennen zu können.

Der Bezug besteht aus 38 diatonisch in Es-dur gestimmten Darmsaiten im Umfang von Contra G–b^3 (fünf Oktaven und kl. Terz). Zur chromatischen Erhöhung der Saiten dienen 7 Pedale nach dem System Hochbruckers; die beiden tiefsten und die drei höchsten Saiten haben keine Mechanik.

Höhe 1,61½ m, Breite 68 cm.

No. 398. Pedalharfe,

laut gedrucktem Zettel von „**RENAULT & CHATELAIN, rue de Braque, au / coin de la rue Ste Avoye. A Paris, 1790**“ erbaut; auf der linken Seite des Halses findet sich außerdem ein Brandstempel mit dem Namen der Firma. — Das schöne Instrument ist im Louis XVI.-Stil ausgestattet. Die mit sechs Schallöchern versehene Decke ist mit hübschen Malereien geschmückt, die Blumen, Embleme von Musikinstrumenten und am Sockel eine Waldlandschaft darstellen. Der Sockel, die kannelierte Säule und der Hals sind mit schönen vergoldeten Schnitzereien verziert; die linke Seite des Halses ist außerdem — ebenso wie die Decke der Renault'schen Harfe No. 399 — mit hübscher chinesischer Lackmalerei versehen.

Der Bezug besteht aus 39 Saiten im Umfang von Contra F–b^3 (fünf Oktaven und Quarte), die ebenso wie bei No. 397 mittels 7 Pedale nach dem System Hochbruckers um einen Halbton höher gestimmt werden können; die tiefste und die drei höchsten Saiten haben keine Mechanik. Die C-Saiten sind — wie bei den französischen Pedalharfen üblich — rot, die F-Saiten blau gefärbt.

Höhe 1,60 m, Breite 68 cm.

Abbildung auf Seite 31; Nachbildung des Zettels auf Seite 267.

No. 399. Pedalharfe,

laut geschriebenem Zettel auf der Innenseite des Halses von [*Sébastien B.*] „**Renault Luthier rue St. avoye / vis avis celle de Braque au marais / à Paris 1802**“ erbaut; auf der linken Seite des Halses befindet sich außerdem der Brandstempel „S. B. RENAULT / A PARIS“. Das schöne Instrument ist ähnlich der unter vorhergehender Nummer beschriebenen Pedalharfe ebenfalls im Stil Louis XVI. ausgestattet. Die Decke ist im Geschmack der Rokokozeit mit hübschen chinesischen Lackmalereien geschmückt. Der Sockel und die kannelierte Säule sind mit vergoldeten Schnitzereien reich verziert. Das Kapitäl der Säule bildet eine schön geschnitzte Sphinx, die als Karyatide für den ebenfalls reich geschnitzten Hals dient.

Der Bezug besteht aus 38 Saiten im Umfang von Contra F—as^3 (fünf Oktaven und kl. Terz). Außer den 7 Pedalen zur chromatischen Erhöhung der Saiten nach dem System Hochbruckers ist noch ein achtes Pedal, ein sog. „Schweller", vorhanden, der durch Oeffnen von fünf im Resonanzboden befindlichen Klappen ein An- und Abschwellen des Tones bewirkt. (Vgl. die Einleitung, Seite 12.) — Die höchste und die tiefste Saite haben keine Mechanik.

Höhe 1,67 m, Breite 73 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 267.

No. 400. Pedalharfe,

ebenfalls französische Arbeit um die Wende des 18. Jahrhunderts. Das Instrument ist ähnlich den beiden vorhergehenden Harfen, aber einfacher ausgestattet. Die mit sechs paarweise angeordneten Schallöffnungen versehene Decke ist wie bei No. 398 mit hübschen Malereien, die musizierende Figuren, Embleme von Musikinstrumenten und Blumengirlanden darstellen, geschmückt. Der Sockel, die kannelierte Säule und der Hals sind mit vergoldeten Schnitzereien im Louis XVI.-Stil verziert.

Der Bezug besteht wie bei No. 399 aus 38 Saiten im Umfang von Contra F—as^3. Zur chromatischen Erhöhung der Saiten dienen ebenfalls 7 Pedale nach dem System Hochbruckers. Die beiden tiefsten und die drei höchsten Saiten haben keine Mechanik.

Höhe 1,57½ m, Breite 68 cm.

No. 401. Pedalharfe,

anscheinend deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. In dem Boden des ziemlich einfach ausgestatteten Instruments befinden sich drei übereinanderliegende rechteckige Schallöffnungen. Die schwarz lackierte eckige Stange und der Hals sind mit vergoldeten Blattschnitzereien verziert.

Der Bezug besteht aus 42 Saiten im Umfang von Contra F—es^4 (fünf Oktaven und Septime). Zur chromatischen Erhöhung der Saiten dienen 7 mittels Federmechanik zum Einhängen eingerichtete Pedale, die durch rotierende Bewegung eines Hebels ähnlich wie bei dem Cousineau'schen „Système à béquille" (vgl. die Einleitung, Seite 12) auf die Saiten wirken; die tiefste Saite hat keine Mechanik. — Während bei den übrigen Pedalharfen der Zugmechanismus durch die Säule läuft, ist er bei vorliegendem Instrument im Resonanzkasten untergebracht, wodurch das verhältnismäßig kleine Instrument ein etwas plumpes Aussehen erhält.

Höhe 1,45 m, Breite 66 cm.

No. 402. Pedalharfe,

laut gravierter Inschrift in der Messingplatte auf der linken Seite des Halses von „**Erard Freres à Paris / Rue du Maille N: 3: 1822**" erbaut. — Das schöne, sehr sorgfältig gearbeitete Instrument ist im Empirestil ausgestattet. In dem Boden befinden sich fünf übereinander liegende rechteckige Schallöffnungen. Der Sockel, die in ihrer oberen Hälfte kannelierte Säule und der Hals sind mit vergoldeten Schnitzereien verziert; besonders reich ist das prächtig geschnitzte Kapitäl der Säule ausgestattet.

Der Bezug besteht aus 40 Saiten im Umfang von Contra Es–b^3 (fünf Oktaven und Quinte). Zur chromatischen Erhöhung der Saiten dienen 7 (einfache) Pedale, die mittels der Erardschen Drehscheibenmechanik („système à fourchette") auf die Saiten wirken; d. h. die Verkürzung der Saite erfolgt durch eine unterhalb des Steghakens im Innern angebrachte Drehscheibe mit zwei hervorstehenden starken Stiften, welche die Saite gabelartig umfassen. Die beiden höchsten Saiten haben keine Mechanik. — Zur Verstärkung der Stabilität der Mechanik ist der Hals auf beiden Seiten mit Messingplatten versehen.

Höhe 1,65 m, Breite 73 cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 243.

No. 403. **Pedalharfe,**

laut gravierter Inschrift in der Messingplatte auf der rechten Seite des Halses von *[Pierre]* „**Challiot, Facteur de Harpes / Rue St. Honoré No. 338 à Paris**" als „No. 220" erbaut. Das schöne Instrument stammt ebenfalls aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts und ist im Empirestil ausgestattet. In dem Resonanzboden befinden sich fünf große übereinander liegende Schallöffnungen. Der Sockel, die Basis und besonders das Kapitäl der kannelierten Säule sind mit prächtigen reich vergoldeten Schnitzereien verziert. Der Hals ist ebenso wie bei der unter vorhergehender Nummer beschriebenen Erard'schen Harfe auf beiden Seiten mit Messingplatten versehen.

Der Bezug besteht aus 43 Saiten im Umfang von sechs Oktaven (Contra Es—es^4). 7 Pedale bewirken mittels einer dem Erard'schen „Système à fourchette" ähnlichen Drehscheibenmechanik die chromatische Erhöhung der Saiten; jedoch sind die Scheiben im Gegensatz zu Erards Anordnung nicht im Innern des Messingpanzers sondern außerhalb des Halses angebracht. — Die tiefste und höchste Saite haben keine Mechanik.

Höhe 1,75 m, Breite 78 cm.

Abbildung auf Seite 31; Nachbildung der Inschrift auf Seite 234.

Klavierharfen

siehe im 1. Band des Katalogs, S. 205—209. (No. 233–236.)

Dital Harp.

No. 404. **Dital-Harfe** oder Lauten-Harfe („Dital Harp" or „British Lute Harp")

mit folgender bronzierten Inschrift auf der oberen Zarge: „**Lights Patent / Dital Harp / 43, Gt Marylebone, Street London**"; aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Das eigenartige, von Edward Light in London erfundene Instrument stellt eine Verbindung von Harfe und Laute dar. — Der Schallkörper ist lautenähnlich gestaltet. Die untere Zarge ist rund gewölbt, der aus sieben sich nach oben etwas verjüngenden Spänen zusammengesetzte Boden hat muldenartige Form;

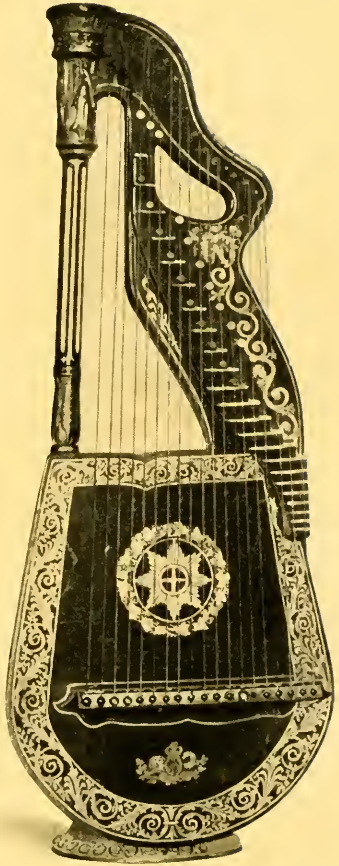
No. 398. Pedalharfe
von Renault & Chatelain, Paris 1790.
Text: Seite 28.

No. 403. Pedalharfe
von Pierre Challiot, Paris ca. 1825.
Text: Seite 30.

Rückseite.

No. 404.
Dital Harp
von
Edward Light,
London ca. 1825.

Text: Seite 30.



Vorderseite.

in seiner Mitte befinden sich zwei übereinander liegende ovale Schallöffnungen. Die ganze Vorderseite des Instruments ist mit hübschen Goldornamenten auf schwarz lackiertem Grunde bemalt. An der rechten Seite des Korpus ist ein Griffbrett angebracht; es verläuft in schräger Richtung zu dem geschweiften Hals, der durch eine auf der linken Seite des Schallkörpers ruhende hübsch vergoldete Säule gestützt wird.

Der Bezug besteht aus 19 in Es-dur diatonisch gestimmten Saiten im Umfang von es—b^2 (zwei Oktaven und Quinte). Während die drei tiefsten (freiliegenden) Saiten mittels Eisenwirbel, die auf der Vorderseite des Halses befestigt sind, umgestimmt werden können, sind für die zehn folgenden (Griffbrett-) Saiten zu demselben Zwecke auf der Rückseite des Griffbretts ebenso viele Knöpfe (sog. „Ditals") angebracht, die mit dem Daumen der linken Hand bedient werden. Diese „Ditals" stehen mit Oesen, die auf der Vorderseite des Griffbretts befestigt sind und durch die die Saiten hindurchlaufen, in Verbindung; beim Niederdrücken der Knöpfchen werden die Oesen an die Saiten gedrückt, wodurch eine Verkürzung derselben und eine Höherstimmung um einen Halbton bewirkt wird. Die höchsten sechs Saiten haben keine Mechanik.

Höhe 85 cm, Breite 23½ cm.

Abbildungen auf Seite 32; Nachbildung der Inschrift auf Seite 254.

Die „Dital Harp" von Edward Light, der eine sinnreiche Uebertragung des Pedalsystems auf einen ebenfalls während des Spiels mit der Hand zu bedienenden Mechanismus zugrunde liegt, ist eine Vervollkommnung der „Harp-Lute", einer Art 12saitigen Guitarre, die Light bereits i. J. 1798 erfunden hatte. (Vgl. No. 602, Seite 171 des Katalogs.) Die Bezeichnung „Dital" ist, wenn auch sprachlich inkorrekt, dem Worte „Pedal" (pedalis – digitalis) nachgebildet.

Vgl. auch „Allg. musik. Zeitung", 22. Jahrg. (1820), Sp. 232: „Man spricht von einer in England neuverbesserten Harfe, der ihr Erfinder den Namen *Patent Dital Harp* gegeben hat. Die wichtigste der mit derselben vorgenommenen Verbesserungen besteht, wie sich auch aus dem Namen der Harfe ergibt, darin, daß die halben Töne nicht, wie bey den Pedalharfen, durch die Füße, sondern durch eine Bewegung der Finger hervorgebracht werden. Worin der neue Mechanismus besteht, habe ich nicht erfahren können; nur soviel sagt man, daß die *Digitalharfe* (so muß, dünkt mich, der von dem englischen Instrumentenmacher begangene Schnitzer verbessert werden, da *dital* weder englisch noch lateinisch ist), obgleich kaum ein Dritttheil so groß, wie die große Pedalharfe, dieser dennoch weder an Stärke des Tons, noch an Leichtigkeit der Handhabung des Mechanismus das Geringste nachgeben, auch im Ganzen ausnehmend leicht zu spielen seyn soll. Der Preis dieser Harfen mit einem eleganten Futterale ist von 16 bis zu 20 Guineen, also bedeutend geringer, als der gewöhnlichen. Der Künstler heißt Light und wohnt in London, Nr. 8, Foley-Place, Cavendish-Square."

Patentiert wurde die „British Harp-luth" am 17. Dezember 1816; in der Patentschrift (A. D. 1816 No. 4041) heißt es (p. 2 u. 3): „Ditals, or thumbkeys are certain pieces of mechanism, each of which, when pressed upon, will produce the depression of a stop-ring, or eye, which draws the string of the harp-lute down upon a fret.... This mechanism has the property of holding the string fast in such position as long as may be required after the pressure of the finger or thumb is removed; or the pressure may be removed in an instant by a touch of the thumb on the same button or key.. .. The order or succession in which the ditals are to be employed to produce the half notes or semitones when the same occur in the music, is nearly the same as is well known and commonly practised in performing music upon the common or French harp, except that in the British lute harp the action of shortening the strings to produce semitones is effected by the pressure of the thumb upon the ditals or thumb keys, situated at the back of the instrument instead of pressing the foot upon pedals at the lower part of the instrument, as in the said French harp."

(Vgl. auch nächste Seite.)

Einen ebenfalls der Pedalharfe entlehnten, aber mit der Hand zu bedienenden Umstimmechanismus besitzt

No. 405. **Harfe** (sog. „Tischharfe"),

die aus derselben Zeit wie die unter vorhergehender Nummer beschriebene ‚Dital Harp' stammt und anscheinend gleichfalls englischer Herkunft ist; das hübsche Instrument wurde beim Spielen auf einen Tisch gestellt. Hals und Säule sind vergoldet; die Säule ist mit Schnitzereien im Empirestil verziert, die am Kapitäl — ebenso wie bei der vorhergehenden ‚Dital Harp' — Engelsgestalten mit Doppelflöten darstellen. Im Boden befinden sich vier übereinander liegende ovale Schallöffnungen.

Der Bezug besteht aus 27 diatonisch gestimmten Saiten im Umfang von $d-b^3$ (drei Oktaven und kl. Sexte). Mittels einer mit der Pedalharfe von Challiot (No. 403 des Katalogs) übereinstimmenden Drehscheibenmechanik, die durch vier am Hals angebrachte Messingwirbel in Bewegung gesetzt wird, können die am meisten gebrauchten B-, C-, F- und G-Saiten um einen Halbton höher gestimmt werden, und zwar werden wie bei der Pedalharfe die betreffenden Saiten durch alle Oktaven gleichzeitig umgestimmt.

Höhe 96½ cm, Breite 44 cm.

Nach ähnlichem Prinzip, aber in der Form in Anlehnung an die Light'schen „Harp-Lute", war die „Harp Ventura" („Harp Lute and Spanish Guitar") des in London ansässigen Italieners Angelo Benedetto Ventura konstruiert, die am 16. August 1828 das englische Patent No. 5618 erhielt. — Eine weitere Nachahmung der ‚Dital Harp' war die ‚Harpe digitale' von Pfeiffer in Paris (ca. 1830; No. 248 der Brüsseler Sammlung), für die Thérèse Gannal eine besondere Schule schrieb.

Zu der Familie der harfenartigen Instrumente gehört die

Aeolsharfe,

auch Wind-, Geister- oder Wetterharfe genannt, die allerdings weniger als eigentliches Tonwerkzeug sondern mehr als interessantes akustisches Experiment anzusehen ist, da ihre Saiten (nach Dommer) „nicht durch die Hand des Künstlers zum Klingen gebracht werden, sondern von selbst ansprechen, indem das Instrument den Einwirkungen eines natürlichen Luftstromes ausgesetzt wird. Die Erfahrung, daß in einen Luftzug gebrachte Saiten von selbst zu tönen anfangen, gehört schon dem frühen Altertume an. So behaupten die Talmudisten, daß Davids Harfe oder Kinnor um Mitternacht, wenn der Nordwind ihre Saiten berührte, geklungen habe. Wahrscheinlich aber hat man auch noch in weit späterer Zeit den wahren Hergang dieser Sache sich nicht erklären können; denn der heilige Dunstan († 988 in England) soll der Zauberei angeschuldigt worden sein, weil er eine Harfe, welche von selbst spielte, angefertigt hatte. Für den ersten Erfinder eines auf die Wirkung des Windes besonders eingerichteten Saiteninstrumentes überhaupt kann man daher den Pater Athanasius Kircher (geb. 1602 im

Fuldaischen, gest. 1680 zu Rom) wohl nicht halten, ungeachtet man diese Angabe mitunter findet; doch mag die vervollkommnete Form und Einrichtung unserer gegenwärtigen Aeolsharfe von ihm herstammen. Er handelt davon in seiner „Phonurgia nova“ (Neue Hall- und Klingkunst, S. 148 [vgl. Bd. 1 des Katalogs, Seite 387]). Sein Instrument aber scheint entweder nicht sonderlich bemerkt oder schnell wieder in Vergessenheit geraten zu sein; denn es trat erst auf Pope's Veranlassung in England (Göttinger Taschenkalender 1792) wieder von neuem ins Leben“.

Die Konstruktion der Aeolsharfe ist sehr einfach. Ihr Schallkörper besteht aus einem ziemlich großen, meist rechteckigen Kasten von dünnen Brettern aus trockenem Tannenholz, der auf der oberen Decke, zuweilen auch auf Decke und Boden, mit beliebig vielen (5—12) Darmsaiten bezogen ist; diese Saiten sind stets im Einklang und zwar meist in F gestimmt. Zur Verstärkung des Tones sind gewöhnlich schräg gegen die Saiten gerichtete Windflügel angebracht, oder das Instrument steht in einem als Windfänger dienenden besonderen Kasten. „Soll die Aeolsharfe erklingen, so setzt man sie in einem halbgeöffneten Fenster dem Zuge des Windes aus, indem man, um diesen zu verstärken, entweder die Zimmertür oder ein gegenüber befindliches Fenster öffnet. Sobald nun der Luftstrom die Saiten leise berührt, fangen sie an zuerst im Unisono zu tönen, mit anwachsender Stärke desselben aber zerlegen sie sich in ihre für sich schwingenden Unterabteilungen, und es entwickeln sich in angenehmem Wechsel harmonische Zusammenklänge und die diatonische Tonleiter auf- und absteigende Tonfolgen, welche der Wirkung nach dem sanften Anschwellen und wieder Erlöschen entfernter Chöre gleichen. Weil an jeder Saite des Instrumentes, je nach den schwingenden Teilen, in die sie sich zerlegt, alle Töne der Tonleiter entstehen, ist es notwendig, daß sämtliche Saiten in den Einklang gestimmt werden, weil sonst unter den erscheinenden Tönen Mischungen sehr harter und unangenehmer Dissonanzen zum Vorschein kommen würden. Der Umfang der sich entwickelnden Tonreihe umfaßt nach Dalberg's Angabe (Allgem. Musikal. Zeitung, 1801 Stück 28) sechs volle Oktaven.“ (Dommer.) Vgl. hierzu die Schrift von F. H. v. Dalberg: „Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum“ (Erfurt 1801). — Als Verfertiger derartiger Instrumente war Johann Wilhelm Bindernagel in Gotha (geb. um 1770 in Remstädt bei Gotha, gest. 1845 in Gotha) geschätzt. Ueber Verbesserungen der Aeolsharfe durch Langguth, Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt und Friedrich Kaufmann in Dresden vgl. Mendel-Reissmanns Musikalisches Lexikon, 1. Band (Berlin 1870) Seite 60. —

Die eigenartige Schönheit des geheimnisvoll rauschenden Tones der Aeolsharfe spielt bekanntlich in der Literatur der Romantikerperiode eine große Rolle.

No. 406. Aeolsharfe
um die Wende des 18. Jahrhunderts; anscheinend eine Laienarbeit. Der keilförmige Schallkörper des einfachen Instruments ist auf beiden Seiten mit je 10 Darmsaiten bezogen. In der unteren Zarge befinden sich zwei mit Gaze bespannte Schallöcher. Als Windfänger dient ein primitiv gearbeiteter besonderer Kasten.
Länge 67 cm, Breite 31 cm.

No. 407. Aeolsharfe,
französische Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das einfache Instrument, das keinen besonderen Windfänger besitzt, hat einen länglich rechteckigen Schallkasten und ist mit 12 Darmsaiten bezogen, die mittels elfenbeinerner Wirbel befestigt sind. In das Schalloch in der Mitte der Decke ist eine hübsch geschnitzte Rosette eingelassen, die mit Einlagen von Ebenholz und Elfenbein verziert ist.
Länge 75½ cm, Breite 13 cm.

No. 408. Aeolsharfe
aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das sorgfältig gearbeitete Instrument ist aus Mahagoniholz und steht in einem länglichen aufklappbaren Kasten, der auf der Vorderseite mit hübschen Einlagen aus Ahornholz verziert ist; an der einen Längsseite ist er mit einem nach außen trichterförmig auslaufenden Spalt versehen, der als Windfänger dient. Der Bezug besteht aus 8 Darmsaiten.
Länge 1,04 m, Breite 23 cm.

No. 409. Aeolsharfe
ebenfalls aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Der Schallkörper des einfach gearbeiteten Instruments besteht aus einem halbrund gewölbten hohlen Kasten, so daß die Form des Instruments Aehnlichkeit mit einem japanischen „Koto" hat. Die Decke ist mit zwei F-Löchern ähnlichen Schallöffnungen versehen und mit 8 Darmsaiten bezogen.
Länge 84½ cm, Breite 27 cm.

No. 410. Aeolsharfe („Eolian Harp"),
englische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts; im Innern befindet sich der gestochene Zettel eines Musikhändlers: „*J. Platts, London*". Der etwas nach vorn geneigte längliche Schallkasten ist mit 12 Darmsaiten bezogen. Der Kasten ist grün lackiert und am Vorderrand sowie auf dem als Windfänger dienenden Deckel mit chinesischen Goldmalereien verziert.
Länge 79½ cm, Breite 12 cm.

Zitherspieler.

Nach dem Gemälde

„Der Zitherspieler auf der Alm“
von Franz v. Defregger (1876)

im K. K. Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.

(Detail.)

Mit gefl. Bewilligung der Hof-Kunstanstalt J. Löwy in Wien reproduziert.

ZITHERN

(Schlagzithern).

Die in der Geschichte der Instrumente häufig zu beobachtende Erscheinung, daß dasselbe Wort im Laufe der Zeit seine Bedeutung wechselt und zur Bezeichnung ganz verschiedenartiger Instrumentenarten dient, ist auch bei der Zither anzutreffen. Die Etymologie des Wortes weist auf die im alten Griechenland gebräuchliche und durch mannigfache Darstellungen der bildenden Kunst bekannte Kithara[1]) hin, ein Saiten-Schlaginstrument, das sich von der sehr ähnlichen Lyra nur durch seinen hohlen als Schallkasten dienenden flachen fußartigen Untersatz unterschied, der beim Spielen gegen die Brust gestemmt wurde. — Später wurde einer im 17. und 18. Jahrhundert sehr verbreiteten, heute aber durch die romanische Guitarre so gut wie gänzlich verdrängten Gattung lautenartiger Instrumente der Name Cither oder Sister (ital.: Cetera; franz.: Cistre, Sistre) beigelegt, die nicht nur durch ihren flachen ziemlich kreisförmigen Resonanzkörper sondern auch durch ihre Besaitung, die stets aus Metalldraht bestand, von der mit Darmsaiten bezogenen Laute abwich. (Vgl. S. 179 f.). Weder mit dieser veralteten Cither noch mit der griechischen Kithara und der Unzahl anderer Zupfinstrumente, die ähnliche Benennungen führten (Kethar, Kissar, Chitarra, Quiterne, Cittern, Cithrinchen etc.) hat die eigentliche Zither, die bayrische oder Tiroler Schlagzither, mit Ausnahme des Namens etwas gemeinsam. Als ihr eigentlicher Vorläufer ist vielmehr ein altes deutsches Volksinstrument, das Scheitholt, anzusehen, das seinerseits wieder auf die Urform der meisten Saiteninstrumente, das Monochord, zurückzuleiten ist.[2])

---

[1]) Das griechische Wort κιθάρα (abgeleitet von dem chaldäischen „Kethar“) bedeutet: Brusthöhle, Rippe.

[2]) Vgl. über das Monochord und seine große historische Bedeutung als ältester Vorläufer des Clavichords und der Tasteninstrumente überhaupt Seite 21 im 1. Bande des Katalogs.

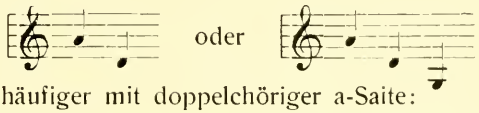
Das Scheitholt war ein auf ziemlich tiefer Stufe stehendes kunstloses Volksinstrument, das nach Praetorius' Ansicht „billich vnter die Lumpen Instrumta referiret werden sollte". „Vnd ist ein Scheit / oder Stückeholtz nicht so gar sehr vngleich / denn es fast wie ein Klein Monochordum von drey oder vier dünnen Bretterlein gar schlecht zusammen gefügt / oben mit eim Kleinen Kragen / darinnen drey oder vier Wirbel stecken / mit 3. oder 4. Messingsaiten bezogen; Darunter drey in Vnisono vffgezogen / die eine aber vnter denselben, in der mitten mit eim Häcklin / also / daß sie vmb eine Quint höher resoniren muß / nider gezwungen wird: Vnd so man wil, kan die vierdte Saitte vmb eine Octav höher hinzugethan werden. Es wird aber vber alle diese Saitten vnten am Staige mit dem rechten Daumen allezeit vberher geschrumpet: vnd mit eim Kleinen glatten Stöcklin in der lincken Hand vf der foerdersten Saitten hin vnd wieder gezogen / dadurch die Melodey des Gesanges vber die Bünde / so von Messingen Droht eingeschlagen sind / zuwege gebracht wird". (Praetorius' Organographia, XXXIII. Kapitel.) — Das Scheitholt war besonders bei der bayrischen und österreichischen Gebirgsbevölkerung im Gebrauch; unter dem Namen „Epinette des Vosges" war es auch in den Vogesen anzutreffen. (Vgl. No. 412.) Ähnliche primitive Instrumente sind das skandinavische Langleik und das isländische Langspil.

Durch allmähliche Vergrößerung des Seitenbezugs und Anbringen eines selbständigen Griffbretts auf der Decke vervollkommnete sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Scheitholt zur Zither, und zwar behielten die ältesten Zitherformen, die sog. Kratzzithern, noch die rechteckige Form des Scheitholts bei; erst gegen Ende des Jahrhunderts scheint sich die heutige gebauchte Form eingebürgert zu haben, die auf das Bestreben, dem Instrument größere Schallkraft zu verleihen, zurückzuführen ist. Von den beiden hierdurch entstandenen Arten, der einbauchigen Salzburger (Pinzgauer, Halleiner) Form und der zweibauchigen (flaschen- oder guitarreähnlichen) Mittenwalder Form, wurde die erstere von den beiden besten Zithermachern ihrer Zeit, Ignaz Simon in Haidhausen bei München und Anton Kiendl in Wien, weiter vervollkommnet und ziemlich allgemein in Aufnahme gebracht. —

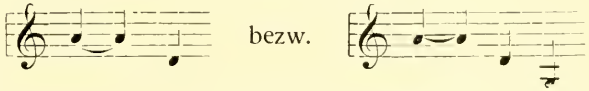
Das Verdienst, die Zither dem dunklen, unbekannten Dasein, das sie bis dahin unter den Alpenvölkern geführt, entrissen und im weitesten Sinne des Wortes populär gemacht zu haben, ist dem Oesterreicher Johann Petzmayer (geb. 1803 zu Zistersdorf bei Wien, gest. 1884 zu München) zuzuschreiben, der in den 1830er Jahren durch sein virtuoses Spiel großes Aufsehen erregte. Tatkräftige Förderung erfuhr P. besonders durch das lebhafte Interesse, das Herzog Maximilian in Bayern (geb. 1808 zu Bamberg, gest. 1880 zu Tegernsee), der ihn 1837 in Bamberg zum erstenmal hörte und bereits

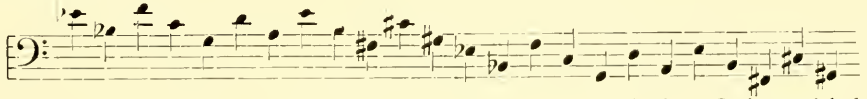
im folgenden Jahre zu seinem Kammervirtuosen ernannte, an dem unscheinbaren Instrument nahm.

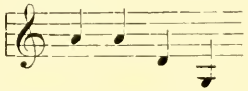
Die von Petzmayer an die Oeffentlichkeit gebrachte neuere Zither, deren Form bis heute nur ganz geringfügige Aenderungen erfahren hat, besteht aus einem an der oberen Seite gebauchten flachen Schallkörper von etwa 55 cm Länge und 25—30 cm Breite; die Decke ist mit einem runden Schallloch versehen und mit dem Boden durch niedrige Zargen verbunden. Der Bezug umfaßt zwei bis fünf metallene Melodiesaiten und eine mehr oder minder große Anzahl Begleitsaiten, die aus Darm oder Seide, früher aber auch aus Metalldraht verfertigt wurden. Die Melodiesaiten liegen über einem Griffbrett, auf dem die einzelnen Griffe durch ursprünglich meist nur diatonisch, später chromatisch gruppierte metallene „Bünde" bezeichnet sind; gestimmt sind die Melodiesaiten älterer Zithern in folgender violinmäßiger Quintenanordnung:



oder besser und häufiger mit doppelchöriger a-Saite:



Für die Anordnung und Stimmung der Begleitsaiten gab es jahrzehntelang kein feststehendes System,[1]) und ebenso schwankend und willkürlich war die Anzahl dieser „Freisaiten". Erst durch Nikolaus Weigel (geb. 1811 zu Hainau bei Landau in der Rheinpfalz, gest. 1878 zu München), einen ausgezeichneten Zithervirtuosen und -lehrer und den eigentlichen „Reformator der Zither", wurde hierin endgültig Wandel geschaffen; er führte für die Begleitsaiten eine auf logisch-musikalischem Prinzip fußende Quart-Quintenfolge ein, die für die heutige 28saitige „Normalbesaitung" der Zither folgendes Bild ergibt:

d. h. die Stimmung der Begleitsaiten durchläuft zweimal den Quintenzirkel im chromatischen Umfang von Fis—f. Außerdem setzte Weigel als Stimmungsnorm für die Melodiesaiten die Töne



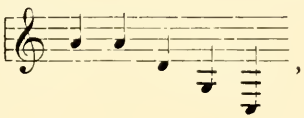
und eine durchweg chromatische Bundeinteilung des Griffbretts fest. —

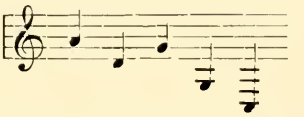
[1]) „Die Zahl der Besaitungen war Legion". (Bennert, Illustr. Geschichte der Zither, Seite 33.)

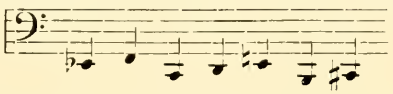
Die Vorzüge dieses Systems, das Weigel zuerst in seiner 1838 im Selbstverlage erschienenen Zitherschule veröffentlichte, wurden von den besten und maßgebenden Zithermachern jener Zeit, wie Kiendl in Wien und Simon und Tiefenbrunner in München, bald erkannt und übernommen und gewannen sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte eine immer größer werdende Schar von Anhängern, so daß die Weigel'sche Zitherstimmung zur heute allgemein gebräuchlichen geworden ist.[1])

Die bereits von Praetorius beschriebene Spielart des Scheitholts (vgl. Seite 40), bei der sich der Spieler anstatt der Finger der linken Hand eines Stöckchens bediente, wurde auch bei den älteren Zitherarten bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts beibehalten. „Auch bei den alten Salzburger, bezw. Mittenwalder Zithern wurden am Griffbrett zum Niederdrücken der Saiten ein Stöckchen und wo es zum Fingergebrauch kam, hauptsächlich nur drei linke Finger verwandt. Der Anschlag rechterseits erfolgte ebenfalls entweder mit dem bloßen Daumen oder mit einem Federkiel- oder Rindeplekter. Letzterer wurde mit 2 Fingern der Rechten gehalten und ein raschelnder Anschlag über alle Griff- und Freisaiten zugleich ausgeführt, so daß also letztere wie beim Scheitholt als Bourdon ununterbrochen mittönten." (Kennedy, a. a. O. S. 19.) Bei der neueren Zither greifen die Finger der linken Hand die Melodietöne auf den Griffbrettsaiten, während der mit einem Spielring von Schildkrot oder Metall versehene Daumen der rechten Hand diese Saiten anreißt. Die tiefen Baßsaiten werden von dem Goldfinger, die übrigen Begleitsaiten vom Mittel- und Zeigefinger der rechten Hand angespielt.

Die ersten oberbayrischen und Tiroler Zithermacher waren einfache Leute aus dem Volke, deren Erzeugnisse — wie z. B. die vielverbreiteten

[1]) Die moderne Zither besitzt meist 5 Griffbretsaiten, die nach „Münchener Stimmung" bratschenartig in

nach „Wiener Stimmung" in



gestimmt werden. Als Begleitsaiten sind noch die tiefen Baßsaiten

hinzugefügt, bei den größten 38- und 42saitigen Zithern kommen noch einige weitere Contra-Saiten zur Vervollständigung eines dreifachen Quintenzirkels hinzu. — Das Griffbrett ist mit 29 metallenen Halbtonbünden versehen.

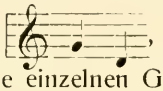
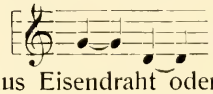
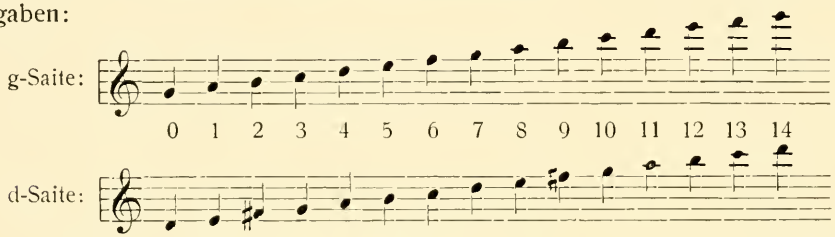
Instrumente des poetisch veranlagten Salzstösslers Franz Kren in München — selbstverständlich keinen Anspruch auf besonderen Kunstwert machen können; erst mit der wachsenden Verbreitung und Beliebtheit der Zither begann auch ihre Verfertigung einen höheren Rang einzunehmen. Zu den besten Meistern ihres Faches zählen außer den bereits erwähnten Ignaz Simon (geb. 1789 zu Mittenwald, gest. 1866 zu München) und Anton Kiendl (geb. 1816 zu Mittenwald, gest. 1871 zu Wien) der Schüler und Nachfolger des ersteren, Johann Haslwanter (geb. 1824 zu Krün bei Mittenwald, gest. 1884 zu München), ferner Georg Tiefenbrunner in München (geb. 1812 zu Mittenwald, gest. 1880 zu München), Ignaz Johann Bucher in Wien (Vater: geb. 1828, gest. 1881; Sohn: geb. 1859), Xaver Kerschensteiner in Regensburg (geb. 1839 zu Parsberg in Bayern), Georg Heidegger (geb. 1815 zu Passau, gest. 1859 ebenda) und dessen Sohn Eduard H. (geb. 1851 zu Passau, jetzt in Linz a. d. D.) u. a.

Als größere Abart der gewöhnlichen (Prim- oder Diskant-)Zither ist die Elegie-Zither, auch Alt- oder Baß-Zither genannt, zu erwähnen, die zuerst Tiefenbrunner in München i. J. 1851 baute; sie dient zur Begleitung der Diskantzither und unterscheidet sich von ihr durch größere Mensur, die durch den um eine Quarte tieferen Saitenbezug bedingt wird. Nur wenig größer als die gewöhnliche Zither ist die etwas stärker klingende Konzertzither, die als Erster 1862 Max Amberger in München (geb. 1839, gest. 1889), ein Schüler Kiendls und Tiefenbrunners, verfertigte. — Ueber die von Johann Petzmayer bereits i. J. 1823 erfundene Streichzither, ein ziemlich überflüssiges Instrument, das eine Zwitterstellung zwischen Zither und Violine einnimmt, vgl. Seite 69 des Katalogs.

Die älteren Formen der Zither — Scheitholt, Kratzzithern und alte Gebirgszithern aus dem 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts — sind heute vom Standpunkt des Sammlers große Seltenheiten geworden, da sie als kaum beachtete kunstlose Volksinstrumente nur in den wenigsten Fällen aufbewahrt zu werden pflegten. Durch die Angliederung der beiden bedeutenden Zithersammlungen von Wilhelm Rück in Nürnberg und Julius Eduard Bennert in Cöln besitzt das musikhistorische Museum in Cöln jetzt die reichhaltigste historische Sammlung auf diesem Gebiete.

Scheitholte und Scheitholtzithern.

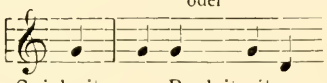
Die Spielsaiten der Scheitholte und der Scheitholtzithern (d. s. Kratzzithern ältester Form mit scheitholtartigem Schallkörper) waren gewöhnlich

in , bei doppelchörigem Bezug also in gestimmt.

Die einzelnen Griffe wurden durch 14 Bünde aus Eisendraht oder Messing bezeichnet, die folgende Skala — eine Durtonleiter mit kleiner Septime — ergaben:

Während die Bünde beim Scheitholt einfach in die Decke eingelassen waren, erhielten sie später ihren Platz auf einem besonderen Griffbrett. — Die Stimmung der Begleitsaiten war schwankend; sie gaben meist im Einklang den Grundton (g^1), zuweilen auch die tiefere Quarte (d^1), die tiefere (g) oder die höhere Oktave bezw. Duodezime (g^2 oder d^3) an; die hohe Oktavsaite wurde „Trompeterl" genannt. — Ueber die Spielart vgl. die Einleitung, Seite 40.

No. 411. Scheitholt,

bayrische Arbeit wohl noch aus dem 17. Jahrhundert. Das ganz einfach gearbeitete Instrument ist aus Fichtenholz verfertigt. In der Decke befinden sich zwei sternförmige Schallöffnungen.

Der Bezug besteht aus einer Spielsaite und zwei Begleitsaiten, die in einem in eine Schnecke auslaufenden Wirbelkasten befestigt sind; die Saitenlänge beträgt 43 cm.

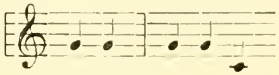
Stimmung: 

Länge 55 cm, Breite 5½ cm. Abbildung auf Seite 47.

Gefunden im Benediktinerkloster zu Benediktbeuren (bei Tölz in Oberbayern).

No. 412. Epinette des Vosges („Bûche" oder Scheitholt),

laut Brandmarke auf der Decke von „**FLEUROT AU VALDAJOL**" verfertigt; um die Wende des 18. Jahrhunderts. Das Instrument ist dem vorhergehenden Scheitholt ganz ähnlich und hat einen rechteckigen, nach oben zu etwas schmäler werdenden Schallkörper. In der Decke befinden sich zwei herz- und sternförmige Schallöffnungen.

Der Bezug besteht aus 2 Spiel- und 3 Begleitsaiten, und zwar sind die Spielsaiten aus Stahl-, die Begleitsaiten aus Messingdraht; die Saitenlänge beträgt 47½ cm. Stimmung:

Länge 58½ cm, Breite 6½ cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 244.

Ueber die Spielart des „Epinette des Vosges" vgl. den Katalog des Brüsseler Museum von V. Ch. Mahillon (Vol. I, p. 482): „La main droite emploie un plectre en plume d'oie très flexible; la main gauche appuie sur les cordes de la touche à l'aide d'un roseau quand on les fait vibrer à l'unisson; lorsqu'on joue en tierces on appose l'index sur la première corde et le medius sur la seconde. Pour les autres intervalles on se sert des deux doigts restants. Ces renseignements sont dus à l'obligeance de M. N. Roussel, organiste au Val d'Ajol".

No. 413. Scheitholt- oder Kratzzither

mit der Brandmarke ℑ an der rechten Seite des Kopf- und Fußstücks; an der Stirnseite des Kopfstücks ist außerdem die Jahreszahl **1675** eingeschnitzt. Der Schallkörper des aus Süd-Tirol stammenden primitiven Instruments, eine der ältesten überhaupt erhaltenen Zithern, ist aus Fichtenholz. Kopf- und Fußstück sind aus Birnbaumholz und mit Kerbschnitzerei versehen; ebenso weisen Griffbrett und die aus dem Deckenholz geschnittene kreuzförmige Schallöffnung Kerbschnitzereien auf.

Der Bezug besteht aus 2 Spiel- und 2 Begleitsaiten; die Saitenlänge beträgt 42½ cm. Die Saiten sind wie bei allen alten Zithern an eisernen Stimmnägeln (oder Schraubenösen) befestigt und nicht — wie beim eigentlichen Scheitholt — an hölzernen Wirbeln. Die 14 Bünde sind bereits in ein besonders aufgelegtes Griffbrett eingelassen. Am Boden des Instruments sind zwei starke Eisendrähte aufgespannt, die wahrscheinlich beim Spiel ein Schnarren hervorbringen sollten.

Länge 50 cm, Breite 10 cm.

Abbildung auf Seite 47.

Gefunden im Schloß Milan bei Brixen a. d. Eisack (Süd-Tirol).

No. 414. Scheitholt- oder Kratzzither,

bayrische Arbeit ebenfalls noch aus dem 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts. Das aus Fichtenholz roh gearbeitete Instrument ist von einfacher rechteckiger Form. In die beiden Schallöcher sind zwei kunstlose kreuzförmige Rosetten eingelassen.

Der Bezug besteht aus drei zu einem Chor vereinigten Spielsaiten und drei gleichfalls dreichörigen Begleitsaiten. Die Saitenlänge beträgt 41 cm. — Die 14 Bünde sind wie beim Scheitholt in die Decke eingelassen; ein besonderes Griffbrett ist also nicht vorhanden.

Länge 49½ cm, Breite 8½ cm.

Abbildung auf Seite 47.

Gefunden im Kloster Dittramszell in Oberbayern.

Ein ähnliches Instrument besitzt das bayerische Nationalmuseum zu München („Doppel-Scheitholt" No. 132), das nach dem Katalog von K. A. Bierdimpfl noch aus dem 15. Jahrhundert [? ?] stammen soll.

No. 415. Scheitholt- oder **Kratzzither,**

Tiroler Arbeit etwa aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Das primitive Instrument ist der vorhergehenden Kratzzither No. 414 ähnlich, aber von größerer Mensur. In der Decke befinden sich zwei runde Schallöcher.

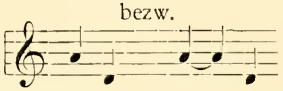
Der Bezug besteht aus 2 doppelten Spiel- und 6 ebenfalls doppelten Begleitsaiten, anscheinend in d-Stimmung. Die Saitenlänge beträgt 56½ cm. — Die Anordnung der Bünde entspricht No. 414.

Länge 71 cm, Breite 9½ cm.

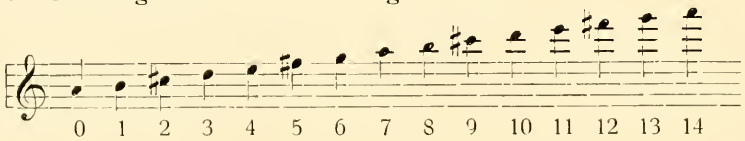
Abbildung auf Seite 47.

Kratzzithern späterer Form

mit (einfach) ausgebauchtem Schallkörper (sog. „Salzburger Form"). Die gebauchte Form, die die Zither bis heute beibehalten hat, entwickelte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts. — Die Stimmung der einzelnen Saiten wird sich kaum von den älteren Scheitholtzithern unterschieden haben; nur für die Spielsaiten dürfte bereits die spätere Quintenstimmung bezw.



vorherrschend gewesen sein. Die Begleitsaiten sind häufig durch einige „Trompeterl" genannte Oktavsaiten, die an einem an der Ausbauchung des Korpus angebrachten besonderen kleinen Wirbelblock, dem sog. „Oktävchen", aufgespannt sind, verstärkt. Die Anzahl der Bünde, die stets in ein besonders aufgelegtes Griffbrett eingelassen sind, kam über vierzehn noch nicht hinaus. Für die a-Saite ergab sich demnach folgende Skala:

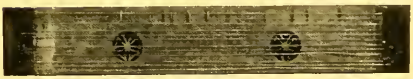


Die Skala der d-Saite ist bereits auf Seite 44 mitgeteilt.

Vgl. H. Kennedy, „Die Zither" S. 16: „Zweifellos älterer Erfindung als [die Mittenwalder], deshalb auch weniger verständnisvoll gebaut, oft nur schachtelartig zusammengenagelt, waren die alten Salzburger, bezw. Halleiner und Pinzgauer Zithern. Sie stammen, wie die Form zeigt,.... direkt vom Scheitholt ab, von dem sie sich nur durch eine Ausbauchung unterscheiden, auf welche meist einige halbmensurlange Saiten gezogen wurden. Statt Saitenhalters besaßen diese Geräte einen Endsteg. Sie hatten ein, auch zwei Schallöcher. Die Saiten bestanden aus Metall und waren meist an Anhängestiften, links an umgebogene Stimmnägel befestigt. Das Griffbrett hatte 14 diatonische Bunde. Die Saitenzahl war im allgemeinen der vorigen Art gleich. Die Instrumente waren oft so klein, daß man sie in die Rocktasche stecken konnte. Man hing sie aufbewahrungshalber wie einen Schinken an den Wandnagel.

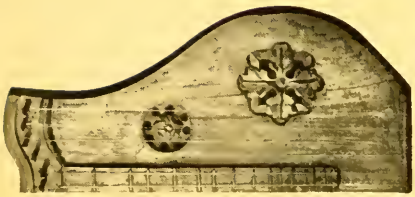
No. 411. Scheitholt.
Bayrische Arbeit a. d. 17. Jahrhundert.
Text: Seite 44.

No 413. Scheitholt- oder Kratzzither.
Tiroler Arbeit a. d. J. 1675.
Text: Seite 45.

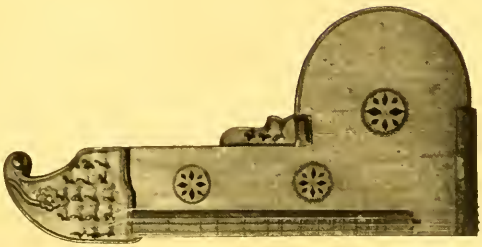


No. 414. Scheitholt oder Kratzzither.
Bayrische Arbeit u. d. Wende des 17. Jahrhunderts.
Text: Seite 45.

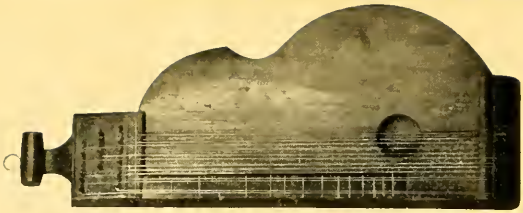
No. 415. Scheitholt- oder Kratzzither.
Tiroler Arbeit a. d. Anfang des 18. Jahrhunderts.
Text: Seite 46.



No. 416. Kratzzither.
Tiroler Arbeit a. d. 18. Jahrhundert.
Text: Seite 49.

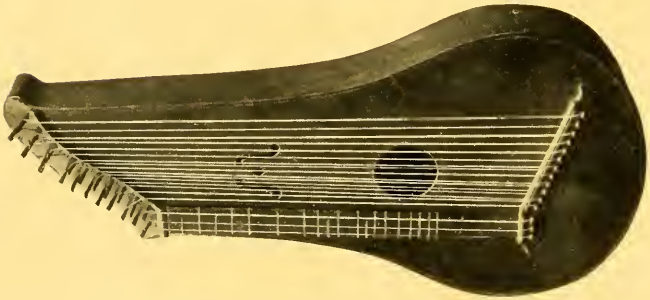


No. 421. Kratzzither.
Bayrische Arbeit a. d. Anfang des 19. Jahrhunderts.
Text: Seite 50.

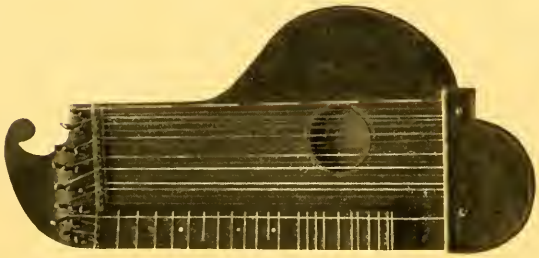


No 423 Kratzzither.
Bayrische Arbeit a d. Anfang des 19. Jahrhunderts.
Text: Seite 50.

No. 437. Schlagzither Mittenwalder Form
von Franz Kren, München ca. 1835
Text: Seite 54.



No. 441. Große Schlagzither Mittenwalder Form
von Victorin Drasseg, Bregenz 1834.
Text. Seite 55.



No. 450. Schlagzither Salzburger Form („Helm-" oder „Hornzither")
von Ignaz Simon, Haidhausen 1844.
Text: Seite 58

Beide Formen liefen links gern gewunden, schnecken- oder schwanzartig aus — eine embryonale Erinnerung des ehemaligen Scheitholtwirbelkastens." — Ueber die Spielart vgl. die Einleitung, S. 42, ferner bei Kennedy die Fußnote auf S. 19: „Noch jüngsthin [1895] hatte ich Gelegenheit, eine solche sogenannte „Kratzzither" zu hören. Der Spieler (Zithermacher Floßmann-Tölz) griff mit zwei Fingern links die Melodie, mit einem Plekter fuhr die Rechte in 16tel Transversal-Bewegungen hin und herüber, während der Schuh dazu plattelte. Die vielchörigen Metallsaiten, die altertümliche Klangfarbe des Instrumentes, die eigenartige Spielweise gaben der Musik etwas ungemein Aufregendes."

No. 416. Kratzzither,
Tiroler Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Decke und Zargen sind aus Fichten-, der Boden ist aus Lindenholz. In der Decke befinden sich zwei hübsch geschnitzte Rosetten, von denen die größere Eichenblattform hat.
Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 4 Begleitsaiten.
Länge 42 cm, Breite 19 cm.
Abbildung auf Seite 47.
Gefunden in Bozen.

No. 417. Kratzzither,
ebenfalls Tiroler Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das roh gearbeitete Instrument ist aus Fichtenholz. In der Decke befinden sich zwei Schallöffnungen, von denen die kleinere die Form eines Sterns hat.
Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 5 Begleitsaiten.
Länge 45 cm, Breite 16 cm.
Gefunden in Schwaz (Tirol).

No. 418. Kratzzither,
ebenfalls Tiroler Arbeit aus dem 18. Jahrhundert; ähnlich No. 417. In der Decke befinden sich zwei stern- und herzförmige Schallöffnungen. Das Kopfstück läuft in einen geschnitzten Vogelkopf aus.
Der nicht mehr genau festzustellende Bezug bestand anscheinend aus 2 dreichörigen Melodie- und 8—10 Begleitsaiten, von denen die vier höchsten auf einem besonderen kleinen Wirbelblock, dem sog. „Oktävchen", aufgespannt waren.
Länge 55 cm, Breite 22 cm.

No. 419. Kratzzither,
bayrische Arbeit etwa aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In der Decke des aus Fichtenholz verfertigten Instruments befinden sich zwei sternförmige Schallöffnungen, die mit Einlagen von Ebenholz und Elfenbein verziert sind.
Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 8 Begleitsaiten.
Länge 46 cm, Breite 20 cm.

No. 420. Kratzzither,
bayrische Arbeit etwa aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Decke und Boden sind aus Fichten-, die Zargen aus Lindenholz.
Der Bezug besteht aus 2 dreichörigen Melodie- und 12 Begleitsaiten, von denen die drei höchsten auf dem sog. „Oktävchen" aufgespannt sind.
Länge 45 cm, Breite 27 cm.
Gefunden in Herinden (Mittelfranken).

No. 421. Kratzzither,

bayrische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Der Boden ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Ahornholz. In der Decke befinden sich drei sternförmige Schallöffnungen. Das Kopfstück läuft in eine geschnitzte Schnecke aus und ist durch eine ausgestochene bemalte Blume verziert. — Das Instrument erinnert an die Form der späteren „Helm"- oder „Hornzither" (vgl. No. 450 f.).

Der Bezug besteht aus 3 Melodiesaiten, von denen ursprünglich 2 doppelchörig waren, und 14 Begleitsaiten, deren drei höchste auf dem sog. „Oktävchen" aufgespannt sind. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden.

Länge 48 cm, Breite 22½ cm.

Abbildung auf Seite 47.

Gefunden in Straubing bei München.

No. 422. Kratzzither,

ebenfalls bayrische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Boden-, Zargen- und Deckenholz wie bei No. 420. In die Decke sind zwei Rosetten eingelassen, die mit kunstloser Bemalung versehen sind; auch das Kopfstück ist in derselben Weise bemalt.

Der Bezug stimmt mit No. 421 überein, jedoch sind hier nur 2 doppelte Melodiesaiten vorhanden.

Länge 50½ cm, Breite 23½ cm.

No. 423. Kratzzither,

ebenfalls bayrische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das aus Fichtenholz verfertigte Instrument hat eine von der gewöhnlichen Salzburger Form etwas abweichende Schweifung. Das Kopfstück läuft in eine als Handgriff dienende Windung aus.

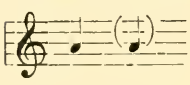
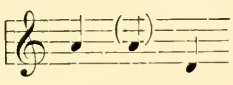
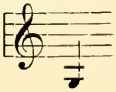
Der Bezug besteht aus 2 doppelten Melodie- und 11 Begleitsaiten, die zu drei Chören von je 3 und einem Chor von 2 Saiten angeordnet sind. Die Saiten sind von etwas größerer Mensur als bei den übrigen Kratzzithern.

Länge 63 cm, Breite 25½ cm.

Abbildung auf Seite 48.

Schlagzithern.

(Prim- oder Diskantzithern.)

Eine bestimmte Grenze zwischen den Kratzzithern und den älteren Formen der Schlagzither ist schwer zu ziehen; anscheinend sind beide Spielarten noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nebeneinander in Gebrauch gewesen. — Zu den einfachen oder doppelten Melodiesaiten  oder trat als dritte Spielsaite die tiefere Quinte

hinzu; die Begleitsaiten waren — wie bereits S. 41 erwähnt — bis zur Einführung des Quart-Quintsystems Nicolaus Weigels (1838) in ihrer Anzahl und Stimmung ganz willkürlich angeordnet. — Eine ungefähre Richtschnur für die chronologische Bestimmung der älteren Zithern bietet die Bundeinteilung des Griffbretts, da diese sich von einer primitiven diatonischen Skala mit 14 Bünden allmählich bis zur vollständigen chromatischen Tonleiter mit 29 Bünden entwickelte.

No. 424. Schlagzither Salzburger Form (d. h. mit einfach gebauchtem Schallkörper),

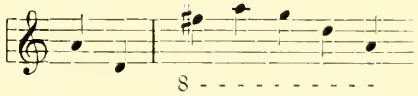
Tiroler Arbeit um die Wende des 18. Jahrhunderts. Das primitive Instrument ist aus rohem Ahornholz. In der Decke befindet sich eine aus dem Deckenholz geschnitzte Rosette. Das Kopfstück endigt in eine schneckenartig gewundene Schnitzerei.

Der Bezug besteht aus 2 doppelten Melodie- und 7 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt nur 13 Bünde; der höchste Bund (für a^3) ist fortgelassen.

Länge 58 cm, Breite 23 cm.
Gefunden in Innsbruck.

No. 425. Schlagzither Mittenwalder Form (d. h. mit doppelt gebauchtem Schallkörper),

Tiroler Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Boden und Decke des einfachen Instruments sind aus Fichten-, die Zargen aus Nußbaumholz. Das Kopfstück ist mit Schnitzereien versehen und läuft in eine schneckenartige Windung aus. In der Decke befinden sich zwei Schallöcher.

Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 5 Begleitsaiten; als Stimmung ist übermittelt:

Das Griffbrett trägt 15 Bünde für die a-Saite und nur 12 Bünde für die d-Saite, so daß an der Skala der d-Saite Bünde für h^2, c^3 und d^3 fehlen.

Länge 53½ cm, Breite 25 cm.
Gefunden in Rattenberg (Tirol).

No. 426. Schlagzither Salzburger Form,

bayrische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts; anscheinend von demselben Verfertiger wie die Kratzzither No. 421. Der Boden ist aus Fichten-, die Zargen und die Decke sind aus Lindenholz. In der Decke befinden sich wie bei No. 421 drei sternförmige Schallöffnungen; auch das Kopfstück zeigt die nämliche Form.

Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 7 Begleitsaiten. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das Griffbrett trägt 14 Bünde.

Länge 49 cm, Breite 22 cm.

No. 427. Schlagzither Salzburger Form,

ebenfalls bayrische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Boden-, Decken- und Zargenholz wie bei No. 426. In der Decke befinden sich drei F-förmige Schallöcher. Das Kopfstück läuft in eine geschnitzte Schnecke aus und ist wie bei No. 421 und 426 durch eine ausgestochene bemalte Blume verziert.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 6 (ursprünglich anscheinend 10) Begleitsaiten. Im übrigen wie No. 426; außerdem sind in das Griffbrett zwischen dem 1. und 2., 3. und 4., 6. und 7., 10. und 11. Bund Perlmutterpunkte eingelegt. [1])

Länge 50 cm, Breite 21 1/2 cm.

Gefunden in Traunstein (Oberbayern).

No. 428. Schlagzither Mittenwalder Form,

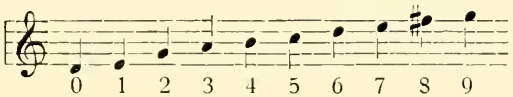
ebenfalls bayrische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Boden-, Decken- und Zargenholz wie bei No. 425. In der Decke befinden sich zwei Schallöcher.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 7 Begleitsaiten. Im übrigen wie No. 426.

Länge 55 cm, Breite 28 cm.

No. 429. Schlagzither Mittenwalder Form,

Tiroler Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Der Boden und die ziemlich hohen Zargen sind aus Ahorn-, die Decke, in der sich zwei Schallöcher befinden, ist aus Fichtenholz. Das Kopfstück läuft in eine einfache schneckenartige Windung aus.

Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 8 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 14 Bünde für die a-Saite; für die d-Saite sind dagegen nur 9 Bünde vorhanden, die folgende Skala ermöglichen:

Länge 69 cm, Breite 32 cm.

Gefunden in Finkenberg im Zillertal.

No. 430. Schlagzither Mittenwalder Form,

ebenfalls Tiroler Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Auf der rechten Seite des Kopfstücks findet sich die Brandmarke „T. W." Das ziemlich roh gearbeitete Instrument ist aus Fichtenholz. In der Decke befinden sich zwei Schallöcher.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 12 Begleitsaiten. Im übrigen wie No. 426 und 428.

Länge 61 1/2 cm, Breite 32 cm.

Gefunden ebenfalls in Finkenberg im Zillertal.

---

[1]) „Die Wegweiser-Perlmutterpunkte auf dem Griffbrett wurden erfunden vom Maler Putz, einem Freunde [Jos. Benedikt] Treu's." (Kennedy, a. a. O. S. 130.)

No. 431. Schlagzither in Guitarrenform,

österreichische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus Nußbaum-, die Decke ist aus Fichtenholz. Die rechte Saitenzarge ist zur Schallverstärkung durchbrochen. In das Schalloch der Decke ist eine geschnitzte sternförmige Rosette eingelassen. Das Kopfstück läuft in eine breite schneckenartige Windung aus.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 9 Begleitsaiten, deren Stimmung ebenso wie bei No. 436 gewesen sein dürfte. Das Griffbrett trägt 14 Bünde.

Länge 58 1/2 cm, Breite 25 1/2 cm.

No. 432. Schlagzither Mittenwalder Form,

bayrische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Am Kopfstück finden sich die eingeschnittenen Initialen „I M S"; im Innern des Instruments ist außerdem der lithographierte Zettel eines Musikhändlers: *„Bei Andr. Gitter in Augsburg"* eingeklebt. Boden und Decke sind aus Fichten-, die Zargen aus Ahornholz. In der Decke befinden sich zwei Schallöcher, von denen das kleinere herzförmig ist.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 7 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 14 Bünde; für die zweite a-Saite ist außerdem ein Halbton-Bund für b^1 vorhanden.

Länge 53 cm, Breite 28 cm.

Gefunden in München.

No. 433. Schlagzither Mittenwalder Form,

ebenfalls bayrische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts; hinsichtlich Ausstattung und Bezug mit der vorhergehenden Zither übereinstimmend, nur sind an Stelle der Wirbel eiserne Schraubenösen vorhanden. Die erste a-Saite hat einen besonderen Halbton-Bund für b^1.

Länge 55 cm, Breite 28 1/2 cm.

Gefunden in Neubeuern bei Rosenheim.

No. 434. Schlagzither Salzburger Form,

österreichische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Der Boden ist aus Fichten-, die Zargen und die Decke sind aus Ahornholz. An Stelle von runden Schallöchern sind zwei F-Löcher vorhanden.

Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 7 Begleitsaiten. Das aus Palisanderholz verfertigte Griffbrett trägt 16 Bünde.

Länge 44 cm, Breite 19 1/2 cm.

Gefunden in Passau.

No. 435. Schlagzither Mittenwalder Form,

bayrische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Boden-, Decken- und Zargenholz wie bei No. 432.

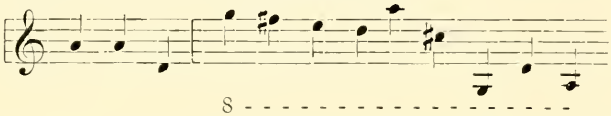
Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 8 Begleitsaiten. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das Griffbrett trägt 16 Bünde; die erste a-Saite hat außerdem wie bei No. 433 einen besonderen Halbton-Bund für b^1.

Länge 45 1/2 cm, Breite 27 1/2 cm.

No. 436. **Schlagzither** Mittenwalder Form

mit geschriebenem Zettel: „**Franz Kren / Saiten Fabrikant / in / München / ... 1832 / Alle Zithern werden reparirt / Sen[d]linger Strafs 901**“. Boden und Zargen sind aus Ahorn-, die Decke ist aus Fichtenholz. In der Decke befinden sich zwei Schallöcher, von denen das größere von Einlageadern umsäumt ist. Der Saitenanhängesteg läuft in aufgelegte Blattornamente aus.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 9 (Darm-) Begleitsaiten, für die folgende Stimmung angegeben wird:



An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das Griffbrett trägt 15 Bünde; für die erste a^1-Saite sind außerdem zwei Halbton-Bünde für b^1 und b^2 vorhanden.

Länge 58 cm, Breite 31½ cm.

Gefunden in Tölz (Oberbayern).

Nachbildung des Zettels auf Seite 253.

No. 437. **Schlagzither** Mittenwalder Form

mit lithographiertem Zettel: „**Franz Kren / Saiten Fabrikant / und Salzhändler / in München / Sendlinger Strafse No. 24 / Alle Zithern werden reparirt**“; ebenfalls aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Das hübsche Instrument ist ähnlich wie No. 436 ausgestattet, zeigt aber sorgfältigere Arbeit. Der Deckenrand und das untere der beiden Schallöcher sind von Einlagen aus Elfenbein, Palisander- und Ahornholz umsäumt. Der Saitenanhängesteg läuft in aufgelegte ornamentale Verzierungen aus.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 7 Begleitsaiten. Im übrigen mit No. 436 übereinstimmend.

Länge 64 cm, Breite 32 cm.

Abbildung auf Seite 48.

Gefunden in Salzburg.

No. 438. **Schlagzither** Mittenwalder Form

mit lithographiertem Zettel: „**Franz Kren / Saiten Fabrikant / in / München 1833 / Sendlinger Strafse No. 24 / Alle Zithern werden reparirt. / Salzstöfsler.**“ Boden-, Zargen- und Deckenholz des einfach gearbeiteten Instruments wie bei No. 436 und 437. In der Decke befinden sich außer einem runden Schalloch im oberen Teil zwei F-Löcher.

Der Bezug besteht aus 4 Melodiesaiten (a^1, a^1, d^1, g) und 9 Begleitsaiten (wie bei No. 436 und 438). Das Griffbrett trägt (durchweg) 17 Bünde.

Länge 58 cm, Breite 31 cm.

Gefunden im Zillerthal (Tirol).

Auf dem Boden befindet sich ein lithographierter Zettel mit zitherspielenden und tanzenden Figuren und folgenden philosophischen Versen:

„Den jungen Herrn ist nicht zu trauen,
Weil sie zu früh nach Mädchen schauen,
Dagegen steht Zitternspielen jedem gut an,
Dafs man in Zeit gute Jünglinge haben kan.“

No. 439. Schlagzither Mittenwalder Form
mit geschriebenem Zettel: „**Johan Kern / in / Dittling.**“ Boden-, Decken- und Zargenholz wie bei No. 432. In der Decke des recht primitiven Instruments befinden sich zwei Schallöcher.

Bezug wie bei No. 438. Das Griffbrett trägt 16 Bünde für die beiden a-Saiten und 17 Bünde für die beiden tieferen (d- und g-)Saiten.

Länge 64 cm, Breite 31 cm.

Gefunden in München.

Nachbildung des Zettels auf Seite 250.

No. 440. Schlagzither Mittenwalder Form,
ebenfalls bayrische Arbeit und in der Ausstattung mit der vorhergehenden Zither übereinstimmend.

Der Bezug besteht aus 3 in a^1, d^1, g gestimmten Melodie- und 10 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 17 Bünde.

Länge 51½ cm, Breite 28 cm.

No. 441. Große Schlagzither Mittenwalder Form
mit gedrucktem Zettel: „**Victorin Drasseg / Instrumentenmacher / in Bregenz. / 1834.**“ Boden und Zargen des schönen Instruments sind aus Vogelahorn-, die Decke aus fein gemasertem Fichtenholz. Außer einem kreisrunden Schalloch sind zwei F-Löcher vorhanden; der schräg aufgesetzte Anhängesteg verläuft in ornamentale Verzierungen aus schwarzem Kitt.

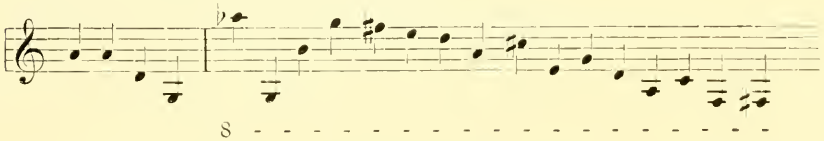
Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 18 Begleitsaiten, die dieselbe Stimmung wie die Simon'schen Zithern (vgl. z. B. No. 448) gehabt haben dürften. — Für die a- und d-Saite sind auf dem Griffbrett 19, für die g-Saite nur 15 Bünde vorhanden.

Abbildung auf Seite 48; Nachbildung des Zettels auf Seite 238.

Länge 77 cm, Breite 37 cm.

Die Zither, die in Augsburg gefunden wurde, soll aus dem Schloß des Grafen von Sternberg in Fügen im Zillerthal stammen.

No. 442. Schlagzither in Lyraform
mit lithographiertem Zettel: „**Franz Kren / Saitenfabrikant / und berechtigter Zitermacher / in München** / .....“; aus den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts. Das Instrument hat wie die damals beliebten Lyraguitarren einen der alten Lyraform nachgebildeten Schallkörper. Boden und Zargen sind — wie meist bei Kren'schen Zithern — aus Ahorn-, die Decke ist aus Fichtenholz. Außer einem runden Schalloch befinden sich in der Decke zwei Schallöffnungen in Form von F-Löchern.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 16 Begleitsaiten, die vielleicht nach der von Joh. Petzmayer (vgl. die Einleitung, S. 40) damals benutzten Stimmung gestimmt waren:

An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das Griffbrett trägt 16 Bünde für die beiden a-Saiten und 15 Bünde für die beiden tieferen Saiten.

Länge 53 cm, Breite 30 cm.

Gefunden in Augsburg.

No. 443. Schlagzither in Guitarrenform

mit lithographiertem Zettel: „**Franz Kren / Saiten-Fabrikant / und berechtigter Zitermacher / in München . . . 1838**“; bezüglich Ausstattung und Besaitung mit der vorigen Zither übereinstimmend. Das Griffbrett trägt 16 Bünde und außerdem für die beiden mittleren Saiten einen Halbton-Bund für b^1 bezw. es^1.

Länge 53 cm, Breite 28 cm.

Gefunden in Bad Tölz (Oberbayern).

Auf dem Boden befindet sich ein zweiter lithographierter Firmenzettel (*„Franz Kren, Saiten- und Salzhändler . . .“*) mit der Vignette eines Zitherspielers und folgenden Versen (vgl. die Nachbildung auf Seite 253):

„Lieber Jüngling nimm dich wohl in acht
Lieb Tugend und Unschuld Tag und Nacht
Willst du ein Jüngling bleib'n bei dieser Zeit
So spiel du die Zitern zur Zeit Vertreib auf Nacht“.

No. 444. Schlagzither in Guitarrenform

mit gedrucktem Zettel: „**Ignaz Simon. / Zitternmacher / in Haidhausen 1842.**“ Boden-, Zargen- und Deckenholz wie bei den Kren'schen Zithern No. 436—438. Deckenrand und Schalloch sind von hübschen Einlagen umsäumt.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 13 Begleitsaiten. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das Griffbrett trägt für die erste a- und d-Saite je 17, für die zweite a-Saite 18 und für die g-Saite 15 Bünde.

Länge 57 cm, Breite $28^1/_2$ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 268.

Gefunden ebenfalls in Bad Tölz (Oberbayern).

No. 445. Schlagzither Mittenwalder Form

mit lithographiertem Zettel: „**Franz Kren / Saiten Fabrikant / und berechtigter Zitermacher / in München 1843 . . . . / Sendlinger Strafse No. 24. / Alle Zittern werden reparirt**“. In der Decke des primitiven Instruments befindet sich neben dem eigentlichen kreisrunden Schallloch eine zweite kleinere herzförmige Oeffnung. Der Anhängesteg läuft in aufgelegte Blattornamente aus.

Der Bezug besteht nur aus 3 Melodie- und 9 Begleitsaiten (vgl. No. 436). An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das Griffbrett trug ursprünglich 18 Bünde.

Länge 53 cm, Breite 28 cm.

Auf dem Boden befindet sich ein halb abgerissener lithographierter Zettel, dessen Wortlaut mit dem Zettel zu No. 443 übereinstimmt.

No. 446. Große **Schlagzither** in Guitarrenform,

ältere Tiroler Arbeit, aber in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts repariert. Decke und Boden sind aus Fichten-, die hohen Zargen und alle übrigen Teile des ziemlich primitiven Instruments aus Birnbaumholz. Der Anhängesteg für die Begleitsaiten hat geschweifte Form und ist mit Kerbschnitzereien versehen. In der Decke befindet sich ein kreisrundes Schalloch.

Der später anscheinend mehrfach geänderte Bezug besteht aus 4 doppelten Melodie- und 18 Begleitsaiten, deren Stimmung mit No. 448 übereinstimmen dürfte. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das breite Griffbrett trägt für die beiden a-Saiten 18, für die d- und g-Saite 16 Bünde.

Länge 63½ cm, Breite 30½ cm.

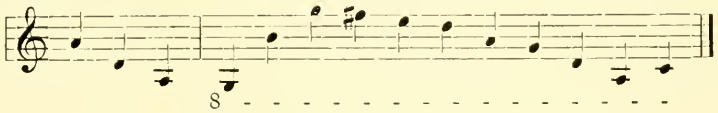
Gefunden in Meran.

No. 447. Schlagzither Mittenwalder Form,

österreichische Arbeit. Boden und Zargen des ziemlich primitiven Instruments sind aus Fichten-, die Decke aus Nußbaumholz.

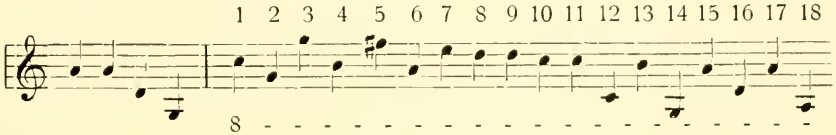
Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 10 Begleitsaiten; letztere sind in etwas schräger Richtung aufgespannt, laufen also nicht parallel mit den Spielsaiten. Das Griffbrett trägt für die beiden ersten Saiten 19, für die dritte Saite nur 9 Bünde.

Länge 52 cm, Breite 28½ cm.

Als Stimmung der in der Gegend von Ischl heimischen alten 14saitigen Zither ist überliefert:

No. 448. Schlagzither in Guitarrenform,

von Ignaz Simon in Haidhausen in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts verfertigt; ein Zettel ist nicht vorhanden, aber das hübsche Instrument stimmt bezüglich Ausstattung mit der Simon'schen Zither No. 444 fast genau überein.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 18 Begleitsaiten, die folgendermaßen gestimmt wurden:



Von den Begleitsaiten sind Saite 1, 4, 9, 11, 13, 15 und 17 aus Messingdraht, Saite 3, 5, 7, 8, 10 aus Darm und die übrigen (2, 6, 12, 14, 16 und 18) mit Seide übersponnen. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das Griffbrett trägt 22 Bünde.

Länge 56 cm, Breite 28 cm.

No. 449. Schlagzither in Guitarrenform,

Tiroler Arbeit ebenfalls aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Boden-, Zargen- und Deckenholz wie bei No. 442 und 444. Der Deckenrand und das Schalloch sind von eingelegten Adern umsäumt. Das Kopfstück ist mit zwei Messingrosetten verziert; im übrigen (Bezug usw.) mit der vorhergehenden Zither No. 448 übereinstimmend.

Länge 48½ cm, Breite 29 cm.

Gefunden in Sterzing (Süd-Tirol).

No. 450. **Schlagzither** Salzburger Form (sog. „Helm"- oder „Hornzither")

mit lithographiertem Zettel: „**Ignaz Simon / Geigenmacher / in Haidhausen / No. 164. 1844.**" Der Boden des hübschen Instruments ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Ahornholz. Deckenrand und Schalloch sind von eingelegten Adern umsäumt. Der obere ausgebauchte Teil der Decke ist mit Intarsienmalerei (Blumen und bayrische Rauten darstellend) geschmückt. Als Handauflage dient eine aufgeschraubte Messingplatte. — Die Bezeichnung „Helmzither" ist auf das helmartig auslaufende Kopfstück zurückzuführen.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 16 Begleitsaiten, stimmt also mit No. 442 und 443 überein. Das Griffbrett trägt 23 Bünde; nur für die unterste a-Saite sind 21 Bünde vorhanden. Zwischen dem 4. und 5., 8. und 9., und 11. und 12. Bund sind Perlmutterpunkte eingelegt.

Länge 60 cm, Breite 27 ½ cm.

Abbildung auf Seite 48.

Gefunden in Nördlingen (Bayern).

No. 451. **Schlagzither** Salzburger Form (sog. „Helm"- oder „Hornzither")

mit gedrucktem Zettel: „**Reparirt / Georg Tiefenbrunner / in München 1848.**" Das hübsche Instrument, eine bayrische Arbeit, ist aus Mahagoniholz. Das helmartige Kopfstück läuft in eine schneckenartige Verzierung aus.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 14 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 21 Bünde aus Neusilber; für die erste a-Saite sind nur 20 Bünde vorhanden.

Länge 54 cm, Breite 26 ½ cm.

Gefunden in Rothenburg ob der Tauber.

No. 452. **Schlagzither** Salzburger Form,

bayrische Arbeit aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Das schöne Instrument ist äußerlich der sog. „Helmzither" ähnlich, doch ist an Stelle des helmartigen Kopfstücks ein hübsch geschnitzter vergoldeter Adlerkopf vorhanden. Die drei vergoldeten Füße, auf denen die Zither ruht, haben die Form von Adlerklauen. Der Boden ist aus Fichten-, die Zargen aus Ahorn- und die Decke aus geflammtem (ungarischem) Eschenholz. Der obere Deckenrand wird von hübschen Einlagen umsäumt.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 14 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 23 Bünde.

Länge 59 cm, Breite 28 cm.

Abbildung auf Seite 59.

Gefunden in Passau.

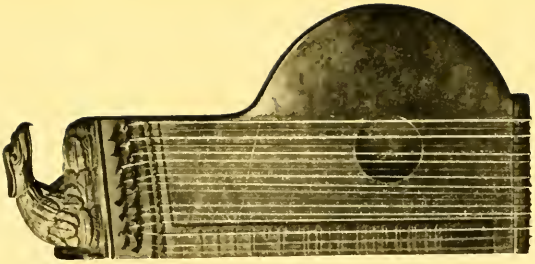
No. 453. **Schlagzither** Salzburger Form,

ebenfalls bayrische Arbeit aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Der Boden des einfach gearbeiteten Instruments ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Ahornholz.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 17 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 23 Bünde.

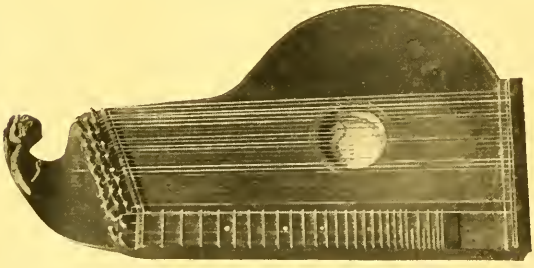
Länge 48 cm, Breite 27 cm.

Gefunden in München.

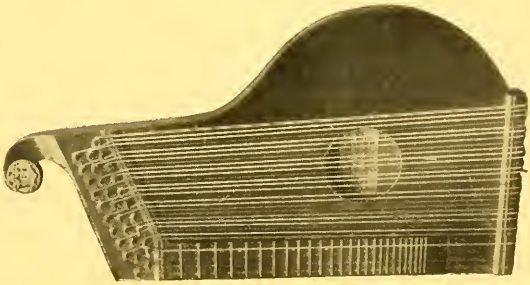


No. 452. Schlagzither Salzburger Form,
bayrische Arbeit ca. 1845.
Text: Seite 58.

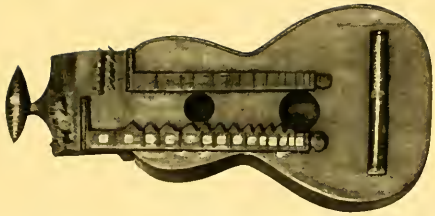
No. 460. Kleine Schlagzither („Kinderzither") Mittenwalder Form,
süddeutsche Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.
Text: Seite 62.



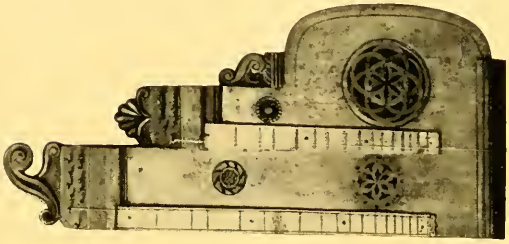
No. 465. Schlagzither Salzburger Form
von Georg Heidegger, Passau 1851.
Text: Seite 63.



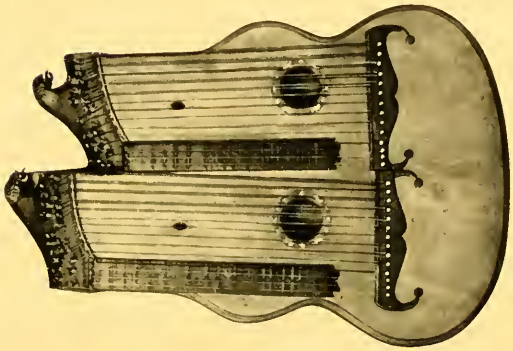
No. 467. Schlagzither Salzburger Form („Helm"- oder „Hornzither")
von Friedrich Diehl, Darmstadt 1853.
Text: Seite 64



No. 473. Doppel-Kratzzither in Guitarrenform.
Tiroler Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts
(ohne Saitenbezug).
Text: Seite 66.



No. 474. Doppel-Kratzzither Salzburger Form
(wie oben).
Text: Seite 66.



No. 475. Doppel-Schlagzither in Guitarrenform.
Bayrische Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.
Text: Seite 67.

No. 454. Schlagzither Salzburger Form (sog. „Helm"- oder „Hornzither")

mit lithographiertem Zettel: „**Franz HILANJ / Bürgerlicher / Geigen- u. Guitarrenmacher / in Wels**"; aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Boden-, Zargen- und Deckenholz wie bei No. 453; das Deckenholz ist hübsch geflammt.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 16 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 24 Bünde.

Länge 56 1/2 cm, Breite 28 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 249.

No. 455. Schlagzither Salzburger Form (sog. „Helm"- oder „Hornzither")

mit folgender Inschrift auf der Decke unterhalb des Griffbretts: „**Ludwig Tauber / vormals / Georg Kürschner / Zithermacher in Gratz / wohnt Bergkalvari-Gasse zur Rose**"; aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Boden-, Zargen- und Deckenholz wie bei den beiden vorhergehenden Zithern.

Der Bezug besteht aus 3 Melodie- und 17 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 25 Bünde.

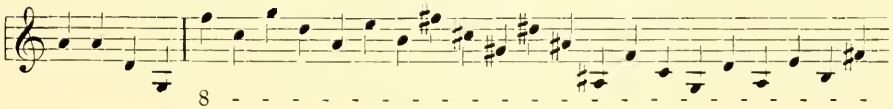
Länge 54 cm, Breite 29 1/2 cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 271.

Gefunden in Uderns im Zillertal (Tirol).

No. 456. Schlagzither Salzburger Form

mit lithographiertem Zettel: „**Georg Tiefenbrunner / München / Petersplatz No. 811**"; aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Boden-, Zargen- und Deckenholz des sorgfältig gearbeiteten Instruments ebenfalls wie bei No. 453—455.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 21 Begleitsaiten, die nach dem von Nicolaus Weigel 1838 aufgestellten „Quart-Quintsystem" (vgl. die Einleitung, Seite 41) gestimmt sein dürften:

Das Griffbrett trägt 26 Bünde für die beiden a-Saiten; für die beiden tieferen Saiten sind — wie stets auf Tiefenbrunner'schen Zithern dieser Zeit — nur 24 Bünde vorhanden.

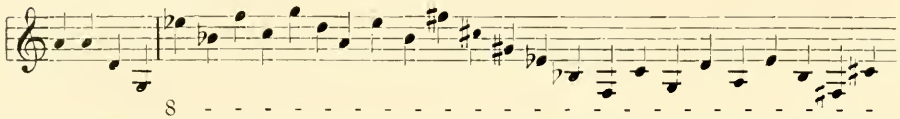
Länge 48 1/2 cm, Breite 28 cm.

Gefunden in München.

No. 457. Schlagzither Salzburger Form (sog. „Helm"- oder „Hornzither")

mit lithographiertem Zettel: „**Georg Tiefenbrunner / Saiten-Instrumentenmacher in München 1847**". Das sorgfältig gearbeitete Instrument entspricht in der Ausstattung der vorhergehenden Zither No. 456. Das helmartige Kopfstück ist mit einer aufgelegten verzierten Rosette aus Bein geschmückt.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 23 Begleitsaiten in folgender Stimmung:



Diese von Weigels System (s. o.) nur unwesentlich abweichende Stimmung wurde von Michael Mühlauer (geb. 1815 in der Vorstadt Au bei München, gest. 1858 im Irrenhause Giesing), einem der Meister der sog. alten Münchener Schule, eingeführt. (Vgl. Kennedy, a. a. O. S. 67 u. 71.) Anordnung des Griffbretts wie bei No. 456.

Länge 55 ½ cm, Breite 28 cm.

Gefunden in München.

No. 458. **Schlagzither** Salzburger Form

mit lithographiertem Zettel: „**Georg Tiefenbrunner / Saiten-Instrumentenmacher in München 18** . . .“; aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Instrument ist für einen sog. Linksspieler gebaut, d. h. die Form, die Anlage des Griffbretts, der Besaitung usw. ist der gewöhnlichen Anordnung entgegengesetzt. Der Boden ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Palisanderholz.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 20 Begleitsaiten. Anordnung des Griffbretts wie bei No. 456 und 457.

Länge 47 ½ cm, Breite 29 cm.

Gefunden in München.

No. 459. **Schlagzither** Salzburger Form (sog. „Helm“- oder „Hornzither“),

bayrische Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts; mit gedrucktem Reparaturzettel: „*Reparirt 1864 / CARL PADEWET / München / Rindermarkt No. 20.*“ Der Boden des schönen Instruments ist aus Ahorn-, Decke und Zargen sind aus Palisanderholz. Das Schalloch in der Decke ist von hübschen eingelegten Perlmutterverzierungen eingefaßt.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 24 Begleitsaiten in derselben Stimmung wie bei No. 457 mit hinzugefügter „Contra“ Gis-Saite. Das Griffbrett trägt 26 Bünde.

Länge 55 cm, Breite 29 cm.

Gefunden in München.

No. 460. Kleine **Schlagzither** (Kinderzither) Mittenwalder Form,

süddeutsche Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts; mit geschriebenem Reparaturzettel: „*renovirt Januar 1864. / Leonhard Stützer. / Instrumentenmacher Heilbron a/N.*“ Decke und Boden des hübschen Instruments sind aus Palisander-, die Zargen aus Vogelahornholz. Auf dem unteren Teil der mit zwei sternförmigen Schallöffnungen versehenen Decke befindet sich eine Einlage aus Ahornholz in Form einer Blumenguirlande.

Der Bezug besteht aus 2 doppelten Melodie- und nur 4 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt wie bei den alten Zithern 14 (diatonisch angeordnete) Bünde. — Vgl. Bemerkung zu No. 471. (Seite 65.)

Länge 45 cm, Breite 21 cm.

Abbildung auf Seite 59.

Gefunden in Nürnberg.

No. 461. Schlagzither in Guitarrenform,
bayrische Arbeit aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das eigenartige Instrument, das anscheinend für einen umherziehenden Musikanten angefertigt wurde, ist um Witterungseinflüssen standzuhalten aus Messingblech hergestellt; auch das Griffbrett ist aus Messingblech. Der Saiten-Anhängesteg ist aus Eisen. In der Decke befinden sich außer einem runden Schalloch zwei F-Löcher.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 26 Begleitsaiten, deren Stimmung der Zither No. 467 entsprechen dürfte. Das Griffbrett trägt 23 aufgelötete Bünde.

Länge 56 cm, Breite 30 cm.
Gefunden in Nürnberg.

No. 462. Schlagzither Salzburger Form (sog. „Helm"- oder „Hornzither")
mit lithographiertem Zettel: „**Georg Tiefenbrunner / Saiten-Jnstrumentenmacher in / München 1850**". Der Boden ist aus Fichten-, die Zargen sind aus Palisander- und die Decke aus Mahagoniholz.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 25 Begleitsaiten; Stimmung wie bei No. 459 mit hinzugefügter „Contra" Es-Saite. Das Griffbrett trägt 26 Bünde.

Länge 55 1/2 cm, Breite 30 cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 271.

No. 463. Schlagzither Salzburger Form (sog. „Helm"- oder „Hornzither")
mit gedrucktem Zettel: „**Ignaz Siman / Saiten- u. Jnstrumentenmacher / in Haidhausen / bei München. 1851**". Boden-, Zargen- und Deckenholz wie bei No. 458.

Der Bezug entspricht No. 456, die Anordnung des Griffbretts No. 459.

Länge 51 1/2 cm, Breite 28 cm.
Gefunden in Rosenheim. Nachbildung des Zettels auf Seite 268.

No. 464. Schlagzither Salzburger Form
mit lithographiertem Zettel: „**Ignaz Siman / Saiten- & Instrumentenmacher / in Haidhausen / bei München**"; aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Boden-, Zargen- und Deckenholz des hübschen Instruments, das auf drei beinernen Füßchen ruht, ebenfalls wie bei No. 458. Den Deckenrand und das Schalloch umziehen gravierte ornamentale Einlagen aus Messing und Perlmutter, die von Elfenbeinadern umsäumt sind; auch zur rechten Seite neben dem Griffbrett ist eine Messingverzierung eingelegt.

Bezug und Anordnung des Griffbretts entsprechen No. 462.
Länge 48 1/2 cm, Breite 30 cm.
Gefunden in Nürnberg bei einer Enkelin von Ignaz Siman.

No. 465. Schlagzither Salzburger Form[1])
mit lithographiertem Zettel: „**Georg Heidegger / in PASSAU / Verfertigt Anno 1851**"; außerdem befindet sich auf der linken Seite der Decke der Brandstempel: „HEIDEGGER / PASSAU". Der Boden des schönen Instruments, das auf drei beinernen Füßchen ruht, ist aus Fichten-, die

[1]) Die Zithern No. 465–472 haben sämtlich die bis heute unverändert beibehaltene einfach gebauchte Salzburger Form.

Decke und Zargen sind aus Ahornholz. Der Deckenrand und das Schalloch werden von hübschen Einlagen umsäumt; das Kopfstück läuft ähnlich wie bei den Helmzithern in einen Handgriff aus, der hier die Form einer geschnitzten Mädchenbüste hat.

Der Bezug entspricht No. 462 und 464. Das Griffbrett trägt — wie bei den heutigen Zithern — 29 Bünde.

Länge 56 1/2 cm, Breite 31 cm.

Abbildung auf Seite 59; Nachbildung des Zettels auf Seite 249.

Gefunden in Passau.

No. 466. Schlagzither,

steierische Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Boden-, Zargen- und Deckenholz wie bei der vorhergehenden Zither.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 22 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 27 Bünde.

Länge 48 1/2 cm, Breite 28 cm.

Gefunden in Graz.

No. 467. Schlagzither (sog. „Helm"- oder „Hornzither")

mit geschriebenem Zettel: „**Friedrich Diehl / Hofinstrumentenmacher / in Darmstadt. / 1853**". Der Boden des hübschen Instruments ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Mahagoniholz. Das helmartige Kopfstück ist mit einem Elfenbeinrelief verziert, das ein fränkisches Familienwappen darstellt: im Mittelfeld ein springender Hirsch und darüber ein Baldachin mit einer mehrzackigen Krone.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 26 Begleitsaiten; Stimmung vielleicht wie bei No. 462 mit hinzugefügter „Contra" F-Saite. Das Griffbrett trägt 26 Bünde.

Länge 59 1/2 cm, Breite 31 cm.

Abbildung auf Seite 59; Nachbildung des Zettels auf Seite 238.

Gefunden in Ansbach.

No. 468. Schlagzither

mit gedrucktem Zettel: „**M. Metzinger / Saiten Instrumentenmacher / in / ASCHAFFENBURG**"; aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das hübsche Instrument ist aus Palisanderholz; Boden, Deckenrand und Schalloch zeigen eingelegte Einfassungen von Ahornholz.

Bezug und Anordnung des Griffbretts entsprechen No. 462 und 464.

Länge 53 cm, Breite 30 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 258.

Gefunden in Fürth.

No. 469. Schlagzither,

österreichische Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Boden des hübschen Instruments ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Ahornholz. Der Deckenrand und das Schalloch sind von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Ahorneinlage eingefaßt. Oberhalb des Schallochs ist die Decke mit einem hübsch ausgeführten Blumenbouquet bemalt.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 19 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 29 Bünde für die beiden a-Saiten und 26 Bünde für die beiden tieferen Saiten.

Länge 50 cm, Breite 27 cm.

Auf dem Boden findet sich ein mit Bleistift geschriebener Vermerk eines früheren Besitzers: „*Vinzenz Eckershofer | 1 fl. 65 x*".

No. 470. Schlagzither

mit gedrucktem Zettel: **„Georg Tiefenbrunner Saiteninstrumentenmacher / München“**; aus den 50er oder 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Der Boden des hübschen Instruments, das auf drei beinernen Füßchen ruht, ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Palisanderholz.

Bezug und Anordnung des Griffbretts entsprechen No. 465.

Länge 49 1/2 cm, Breite 30 1/2 cm.

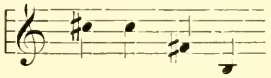
Gefunden in Ansbach.

No. 471. Kleine **Schlagzither** (sog. „Terz“- oder „Kinderzither“), Tiroler Arbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Boden ist aus Fichten-, die Zargen und die Decke sind aus Ahornholz. Das Schalloch in der Decke ist von ovaler Form.

Der Bezug besteht aus 4 Melodie- und 16 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 25 Bünde.

Länge 37 cm, Breite 18 cm.

Gefunden in Brixen (Süd-Tirol).

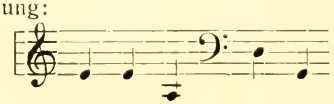
„Die Terzzither, auch Kinderzither genannt, steht eine [große] Terz höher als die Primzither. Sie kommt selten vor und wird nur vereinzelt zur Ausführung schwieriger und entlegener Tonarten herangezogen.“ (Bennert, „Illustr. Geschichte der Zither“, S. 43.) — Die Stimmung der Melodiesaiten der Terzzither ist demnach:

No. 472. „Konzertzither“ (Schlagzither größerer Mensur)

aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Boden ist aus Fichten-, die Decke aus dunkelrot lackiertem (imit. Mahagoni-) Holz. Der Deckenrand und das ovale Schalloch sind von Adern aus Bein umsäumt.

Der Bezug besteht aus 5 Melodiesaiten (a^1, a^1, d^1, g, c) und 28 Begleitsaiten. (Stimmung wie bei No. 467 mit hinzugefügter „Contra“ C- und D-Saite.) Das Griffbrett trägt 29 Bünde.

Länge 58 1/2 cm, Breite 28 cm.

„Die moderne Konzertzither stammt authentisch von Max Amberger in München (geb. 1839, gest. 1889, Schüler Tiefenbrunners und Kiendls), welcher dieselbe auf Anregung F. X. Steiners 1862 baute und durch die Güte seiner Instrumente eine schnelle Verallgemeinerung dieser Façon provozierte. — Die Konzertzither ist, weil mensurlänger als die Primzither, von vollerem, kräftigerem Tone. Da sie aber trotzdem nicht tiefer gestimmt sein darf — vielfach wird sie allerdings in as gehalten —, ist sie saitenstraffer als jene und bedingt kräftigere Hände.“ (Kennedy, a. a. O., S. 114.)

Der eigentliche „Erfinder“ der noch größeren „Baß“- oder „Elegiezither“ ist der bayrische Hofmusikus Franz Stahl, auf dessen Anregung und nach dessen Angaben Tiefenbrunner in München i. J. 1851 die erste derartige („Bavaria“-) Zither verfertigte. (Vgl. Jahrg. II No. 7 der Zeitschrift „Echo“ und Kennedy, a. a. O., S. 114.) — Die Elegiezither steht, wie bereits S. 43 des Katalogs erwähnt, eine Quarte tiefer als die gewöhnliche (Prim- oder Diskant-) Zither; die 5 Melodiesaiten haben demnach folgende Stimmung:

Doppelzithern.

Die Doppelzither — eine Zither mit doppeltem Griffbrett und doppeltem Saitenbezug — ist offenbar aus dem Bedürfnis entstanden, zur Gesangsbegleitung eine Zither mit verschiedenartig (höher und tiefer) gestimmtem Saitenbezug zur Verfügung zu haben; sie bildet also eine Vereinigung zweier verschieden mensurierten Zithern in einem gemeinsamen Schallkörper. Derartige Doppelzithern waren schon früh im Gebrauch: sie kommen, wie es die als Kratzzithern gespielten Zithern No. 473 und 474 beweisen, bereits im 18. Jahrhundert vor, waren jedoch nur wenig verbreitet.[1])

No. 473. Doppel-Kratzzither in Guitarrenform,
Tiroler Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Boden und Zargen des eigenartigen Instruments sind aus Ahorn-, die Decke ist aus Fichtenholz. In der Decke befinden sich zwei Schallöcher. Die getrennten Griffbretter laufen in ein gemeinsames Kopfstück aus. Das größere (untere) der beiden Griffbretter ist mit primitiven Schnitzereien versehen und trägt zwischen den 14 Drahtbünden viereckige Plättchen von Bein, auf denen die Bezeichnungen der Griffe eingraviert sind; das obere kleinere Griffbrett trägt nur 13 Bünde. Das Kopfstück endigt in eine als Handgriff dienende Schnitzerei in Form eines Tannenzapfens, auf deren Vorderseite ein Plättchen von Bein mit den Initialen „C C“ eingelassen ist.

Der beiderseitige Bezug bestand anscheinend aus je 2 doppelten (in g und d^1 gestimmten) Melodie- und je 8 Begleitsaiten.

Länge 58 cm, Breite 27½ cm.

Abbildung auf Seite 60.

Gefunden in Rovereto (Süd-Tirol).

No. 474. Doppel-Kratzzither Salzburger Form,
ebenfalls Tiroler Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das primitiv gearbeitete Instrument ist aus Fichtenholz; es besitzt gleichfalls zwei verschiedene Griffbretter, aber zwei getrennte Wirbelstöcke. In der Decke befinden sich zwei größere und zwei kleinere aus dem Deckenholz geschnitzte, primitiv bemalte Rosetten verschiedenen Musters. Das größere Kopfstück läuft in eine schneckenartige Windung, das kleinere in eine palmettenartige Schnitzerei aus.

Der beiderseitige Bezug besteht aus je 2 Spiel- und 9 Begleitsaiten. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden. Das größere untere Griffbrett trägt 17, das kleinere obere 15 Bünde; doch sind die Griffbretter anscheinend eine spätere Ergänzung.

Länge 65½ cm, Breite 29½ cm.

Abbildung auf Seite 60.

Gefunden in Riva am Gardasee.

[1]) Es gab sogar Zithern mit drei verschiedenen Saitenbezügen und Griffbrettern (sog. „Drillingszithern“), von denen Exemplare z. B. in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 245; im Katalog irrtümlich mit der „Thüringer Zither“ verwechselt) und im Schweizer. Landesmuseum zu Zürich (No. 3446) anzutreffen sind.

No. 475. Doppel-Schlagzither in Guitarrenform,
bayrische Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das eigenartige Instrument bildet eine Vereinigung einer gewöhnlichen (Prim-) und einer etwas kleiner mensurierten (Terz-) Zither mit gemeinsamem Schallkörper. Der Boden ist aus Birn-, die Zargen aus Ahorn- und die Decke aus Fichtenholz. Der Deckenrand wird von hellen und dunkeln Holzadern umsäumt. Die Schallöcher sind von Perlmutterverzierungen eingefaßt. Beide Kopfstücke laufen in geschnitzte Tierköpfe aus.

Der Bezug der größeren Zither besteht aus 4 Melodie-, 8 doppelten und 2 einzelnen Begleitsaiten; das Griffbrett trägt 19 Bünde. Der Bezug der kleineren Zither besteht aus 4 Melodie-, 7 doppelten und 3 einzelnen Begleitsaiten; das Griffbrett trägt 20 Bünde. An Stelle der Wirbel sind eiserne Schraubenösen vorhanden.

Länge 68 cm, Breite 45½ cm.

Abbildung auf Seite 60.

No. 476. Doppel-Schlagzither,
deutsche Arbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das anscheinend für Artistenzwecke gebaute eigenartige Instrument ist in Nußbaum fourniert; es ruht auf einem einfachen vierbeinigen Gestell und wird durch zweiteilige Deckel geschlossen. Es besteht aus einer in einem gemeinsamen Schallkörper vereinten Prim- und einer Elegiezither. Die Decke ist mit runden Plättchen aus Bein besetzt; in der Decke der kleineren (Prim-) Zither befindet sich ein mit Bein ausgelegtes Schalloch und außerdem zwei F-Löcher mit zwei dazwischenliegenden kleinen Schallöchern. Das Schalloch der Elegiezither zeigt ovale Form.

Der Bezug der kleineren Zither besteht aus 5 Spiel- und 25 Begleitsaiten, während die größere 5 Spiel- und 23 Begleitsaiten besitzt. (Ueber die Stimmung der Elegiezither vgl. die Bemerkung zu No. 472.) Die Griffbretter tragen 29 bezw. 28 Bünde.

In der linken unteren Ecke des Resonanzkörpers sind, durch einen herausnehmbaren runden Deckel in Form einer Lyra verdeckt, eine Glas- und zwei Metallglocken angebracht, die durch drei auf der Decke befindliche Knöpfe zum Anschlagen gebracht werden. Außerdem ist eine andere eigenartige Lärmvorrichtung vorhanden: zwei pistolenartige Röhren zur Aufnahme von Schießpulver, das mittels zweier Handgriffe zur Explosion gebracht werden kann.

Breite 74 cm, Tiefe 52 cm, Höhe (mit Gestell) 80 cm.

Abbildung auf Seite 73.

Verschiedenartige Zithern.

No. 477. Accord-Zither („Lindemann's Accordzither"),
sächsische Arbeit, ca. 1890. Boden und Zargen des primitiven Instruments sind aus Fichten-, die Decke ist aus Ahornholz. — Der Bezug besteht aus 20 Saiten mit 3 Accordgriffen (d. s. Tasten oder „Capodaster", durch deren Niederdrücken alle nicht zu dem betreff. Accord gehörenden Saiten abgedämpft werden).

Länge 44 cm, Breite 23 cm.

Der Erfinder der Accord-Zither, eines heute zu großer Popularität gelangten aber völlig unkünstlerischen Laieninstruments, ist der Geigenmacher Christian August Gütter in Markneukirchen, der dort i. J. 1900 starb. Vgl. auch Kennedy, a. a. O.,

S. 119: „Ihre Anfänge liegen im D. R. P. 29930: »Einrichtung zum Dämpfen einzelner Saiten.« Der geistige Autor war ein gewisser Gütter, der Ausbeuter ein gewisser Lindemann." Hermann Lindemann, jetzt in Radebeul i. S. wohnhaft, hatte 1883 Gütters Erfindung angekauft.

No. 478. „Reise"- oder „Taschenzither" (zusammenklappbare Schlagzither),

deutsche Arbeit aus dem Ende des 19. Jahrhunderts (Gebrauchsmuster No. 13301). Der Schallkörper des hübsch gearbeiteten Instruments besteht aus zwei in der Mitte getrennten Teilen, die mittels messingener Scharniere mit einander verbunden sind und nach Belieben zusammengeklappt werden können. Der Boden ist aus Fichten-, Zargen und Decke sind aus Vogelahornholz. Der Deckenrand ist von Ahorn-, Ebenholz- und Elfenbeinadern eingefaßt. In beiden Teilen der Decke befindet sich ein Schalloch von länglicher Form.

Der Bezug besteht aus 5 Melodie- und 26 Begleitsaiten. Das Griffbrett trägt 29 Bünde aus Neusilber.

Länge 47½ cm, Breite 24½ cm.

No. 479. Klaviaturzither,

Versuchsinstrument aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Es besteht aus einer Klaviatur von fast fünf Oktaven Umfang (C—h^3), die über einem mit Metallsaiten bespannten zitherartigen Resonanzkörper aufgebaut ist. Beim Niederdrücken der Tasten werden die Saiten mittels Metallhaken, die mit den Tastenhebeln durch messingene Abstrakte in Verbindung stehen, angerissen. Der Resonanzkörper ist freiliegend und mit sieben sich in der Größe abstufenden Schallöchern versehen. Der Klaviaturumbau ist aus dunkel poliertem Birnbaumholz, der Resonanzkörper aus dunkel lackiertem Fichtenholz.

Breite 87 cm, Tiefe 54 cm, Höhe 15 cm.

Eine ähnliche „Klaviaturzither" wurde ca. 1885 von Ignatz Lutz in Wien, der auch als Erfinder einer Klavierharfe bekannt ist (vgl. S. 206 im 1. Band des Katalogs), in den Handel gebracht.

No. 480. Aliquodium (Untersatzzither),

verfertigt von **G. Füsslen** in Stettin, Paradeplatz 26; aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. — Das „Aliquodium" ist eine sog. Untersatzzither, d. h. ein Instrument in (Elegie-) Zitherform, das nicht gespielt sondern nur zur Schallverstärkung unter eine gewöhnliche Zither gestellt wird. — Boden und Decke sind aus Fichten-, die Zargen aus Palisanderholz. In der Decke befindet sich ein ovales Schalloch.

Der Bezug besteht aus 12 doppelten mitklingenden Messingsaiten. Zur Erhöhung der Schwingungsfähigkeit der Saiten ist in die Decke für jedes darüber liegende Saitenpaar eine Hohlkehle eingelassen.

Länge 65 cm, Breite 31 cm.

Abbildung auf Seite 73.

Ueber die dem gleichen Zwecke dienenden „Resonanztische" vgl. Kennedy, a. a. O., S. 132.

No. 481. Harfenzither,

deutsche Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das eigenartige Instrument, ein Mittelding zwischen Harfe und Zither, erinnert im Aeußeren an die Form der alten Spitzharfen. Der Boden ist aus Fichten-, die Zargen aus Ahorn- und die Decke aus Eschenholz; in der Decke befinden sich zwei Schallöcher.

Der Bezug besteht aus 36 chromatisch angeordneten Darmsaiten im Umfang von fünf Oktaven; die tiefsten Saiten sind mit Kupferdraht übersponnen. Mittels einer an der rechten Seite angebrachten, aus sieben Hebelgriffen bestehenden Mechanik können die Saiten — ähnlich wie durch die „Krücken“ (béquilles) der Pedalharfen alter Bauart — um einen Halbton höher gestimmt werden.

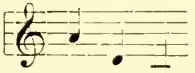
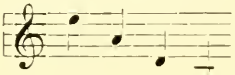
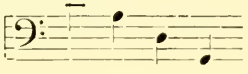
Länge 77 cm, Breite 41 cm.

No. 482. Zither- oder harfenartiges Instrument aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das im Aeußeren an die Form einer großen Spitzharfe erinnernde Instrument ist mit 30 doppelten Metallsaiten bezogen; es gehörte ursprünglich anscheinend zu einem mechanischen Musikwerk, wie es das Museum z. B. in der großen Flötenuhr mit Saitenspielwerk von P. Bofenschen-Hannover besitzt. (Vgl. die Abteilung „Mechanische Musikinstrumente“ im 3. Band des Katalogs.)

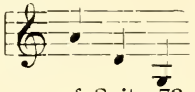
Höhe 1,13 m, Breite 38 cm.

No. 483. **„Chordephon“** (mechanische Zither von Clauss in Leipzig) siehe in der Abteilung „Mechanische Musikinstrumente“ im 3. Band des Katalogs.

Streichzithern.

Die Streichzither ist ein Abkömmling der gewöhnlichen Schlagzither, gehört jedoch ihrer Behandlungsweise nach zu den Streichinstrumenten: sie wird wie die gewöhnliche Zither zum Spiel auf eine Tischplatte gestellt, ihre Saiten werden aber nicht angerissen sondern durch Streichen mit einem Violinbogen zum Ertönen gebracht, während die linke Hand in gewohnter Weise das Griffbrett bedient. — Erfunden wurde die Streichzither im Jahre 1823 von Johann Petzmayer in München; die von ihm angewendete herzförmige Gestalt ihres Schallkörpers ist bis heute beibehalten worden. Dem Griffbrett seiner Schlagzither entsprechend bezog Petzmayer die Streichzither mit drei in

gestimmten Stahlsaiten; G. Füsslen führte später einen vier-saitigen Bezug mit doppelter a-Saite ein. Die moderne Streichzither hat eine der Violine entlehnte Quintenstimmung:

oder auch fünf-saitigen Bezug mit hinzugefügter c-Saite. Abarten sind die von Jühling erfundene Viola-Streichzither in der Stimmung a^1, d^1, g, c und die von E. Salomon erfundene Cello-Streichzither, die eine Oktave tiefer als die Prim-Streichzither klingt:

Trotz mancher Versuche zu ihrer Verbesserung ist die Streichzither, die nur einen schwachen, etwas näselnden Klang besitzt, ein ziemlich unvollkommenes und unkünstlerisches Instrument geblieben; „irgend welche Anerkennung seitens der Musiker, wie sie der Schlagzither, wenn auch nur in beschränktem Maße, zuteil geworden, hat die Streichzither nicht gefunden". (Bennert.)

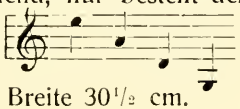
No. 484. **Streichzither** in Herzform,
Originalinstrument, das nach Angaben des Erfinders Johann Petzmayer in München (s. o.) in Wien 1823 angefertigt wurde. Der Boden des einfachen Instruments ist aus Fichtenholz, Zargen und Decke sind schwarz lackiert. Zu beiden Seiten des in der Mitte der Decke liegenden gewölbten Griffbretts befindet sich je ein rundes Schalloch.
Der Bezug besteht aus 3 Saiten in der Stimmung:



Das Griffbrett trägt 21 silberne Bünde.
Länge 40 cm, Breite 27 cm. Abbildung auf Seite 73.
Das historisch interessante Instrument gelangte i. J. 1885 aus Petzmayers Nachlaß in die Sammlung Jul. Ed. Bennerts in Köln. Vgl. Bennert, „Illustrierte Geschichte der Zither", S. 33 und 43; ferner „Katalog der ... Kunstsammlungen Haan, Terstappen etc." Köln 1902, S. 43 No. 734.

No. 485. **Streichzither** in Herzform
mit der Brandmarke „**Thumhart. /a München**" auf dem Griffbrett; aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Instrument ist der vorhergehenden Streichzither ähnlich; nur haben die Schallöcher eine mehr birnenähnliche Form.
Der Bezug besteht ebenfalls aus 3 Stahlsaiten. Das Griffbrett trägt 29 Bünde.
Länge 46 cm, Breite 27½ cm.
Gefunden in Würzburg.

No. 486. **Streichzither** in Herzform,
anscheinend Münchener Arbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zargen und Decke sind aus Palisanderholz. Im übrigen mit No. 485 übereinstimmend, nur besteht der Bezug aus 4 Saiten in der Stimmung:



Länge 43½ cm, Breite 30½ cm.

No. 487. **Streichzither** in Herzform,
bayrische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das sorgfältig gearbeitete Instrument stimmt mit der vorhergehenden Streichzither überein, nur ist dem Bezug eine weitere Saite (c) hinzugefügt.
Länge 40½ cm, Breite 29½ cm.
Gefunden in Kufstein.

No. 488. Kleine **Streichzither** (sog. „Zigeunerzither"),
ungarische Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Das primitive Instrument ist eine bei den ungarischen Zigeunern gebräuchliche Streichzither und wird zusammen mit einem kleinen Bogen in der Manteltasche getragen. Es besteht aus einem scheitholtähnlichen, länglich-rechteckigen

Korpus aus Fichtenholz. In der Mitte der Decke ist unter einer einzelnen Stahlsaite ein mit 24 messingenen Halbtonbünden versehenes Griffbrett aufgelegt. Die Saite erhält durch zwei elfenbeinerne Sättel ihre Mensur und wird mittels einer Schraubenöse angespannt. Zur rechten Seite neben dem Griffbrett befindet sich ein ovales Schalloch.

Länge 42½ cm, Breite 6½ cm, Höhe 4½ cm.

Gefunden in Wien; Herkunftsort soll Pressburg sein.

No. 489. Mandolinen-Zither

mit chromolithographiertem Zettel: „**JOH. HASLWANTER / kgl. bair. Hof-Zithernfabrikant / in / MÜNCHEN**; aus dem dritten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das hübsche Instrument ist aus Palisanderholz und von langgestreckter flaschenähnlicher Form; es ruht auf drei Füßchen von Elfenbein. Zur rechten Seite neben dem Griffbrett befindet sich ein länglich geschweiftes Schalloch.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Saiten in derselben Stimmung wie bei No. 487. Das Griffbrett trägt 29 Bünde aus Neusilber.

Länge 54½ cm, Breite 18 cm.

„Die Haslwanter'sche Mandolinenzither ist ein Versuch, die Streichzither durch ein im Ton der Schlagzither näher liegendes Instrument zu ersetzen." (Bennert.)

No. 490. Streichzither (sog. „Dreieck-Streichzither"),

erfunden von Julius Eduard Bennert in Köln; aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Der Boden des eigenartigen Instruments ist aus schwarz lackiertem Fichtenholz, die drei aufrecht stehenden, am oberen Ende spitz zulaufenden Zargen sind aus Palisanderholz. In das Schalloch der rechten Zarge ist eine durchbrochene geschnitzte Rosette eingelassen. Das Wirbelbrett ist mit einer gravierten Silberplatte belegt; die Wirbelköpfe sind aus Elfenbein.

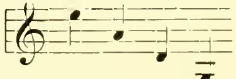
Der Bezug besteht aus 4 Stahlsaiten in Violinstimmung; die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Das Griffbrett trägt 28 Bünde aus Neusilber.

Länge des Griff- und Wirbelbretts 49½ cm, Höhe des dreieckigen Korpus 23½ cm, Breite 16½ cm.

Als weitere wenig glückliche Abarten der Streichzither erwähnt Kennedy (a. a. O., S. 126): die Ed. Heidegger'sche „Konkurrenz-Patentstreichzither", die rosenblattförmige Böck-Rau'sche, die F. Jühling'sche Violastreichzither, die Steffen'sche Herzvioline usw.

No. 491. Streichmelodion,

sächsische (Markneukirchner) Arbeit aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Das sorgfältig gearbeitete Instrument hat violenähnliche Form. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert.

Der Bezug besteht aus 4 Stahlsaiten in Violinstimmung:

Die Saiten werden durch eine mit einer gravierten Neusilberplatte verdeckte Stimmwirbel-Mechanik angespannt. Das Griffbrett trägt 27 Bünde aus Neusilber. Zur Tonverstärkung dient ein auf den Hals aufgesetzter messingener Schalltrichter.

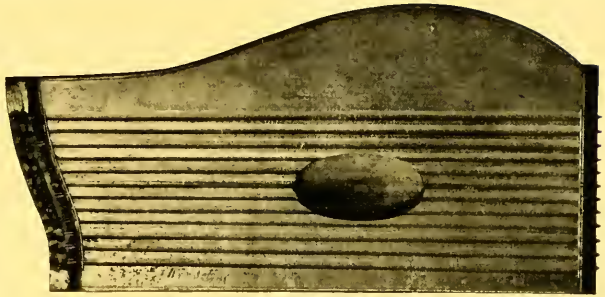
Länge 59 cm, Breite 20½ cm, Zargenhöhe 43 mm.

Abbildung auf Seite 73.

Das Streichmelodion, eine vergrößerte und klangkräftigere Abart der Streichzither, wurde von Leopold Breit aus Brünn i. J. 1856 erfunden und führt daher auch mitunter den Namen „Breitoline"; der Bezug bestand anfänglich aus fünf Saiten (Kennedy, a. a. O., S. 126). „Die Haltung und Spielart ist ziemlich übereinstimmend mit der der Streichzither, nur wird der Körper des Instruments nicht auf den Tisch, sondern auf den Schoß des Spielers gelegt und zwar so, daß man das Instrument und den unter dem Griffbrett befindlichen Haken gegen den Tisch stemmt" (R. Hofmann, „Die Musikinstrumente", Leipzig 1903, S. 18). — Ueber die ähnlich gebauten Streichmelodions in Violinform („Schoßgeigen") von Lucas, H. Gruber, Schindler, Dietrich und Heinrichs vgl. S. 126 in Kennedys Schrift „Die Zither".

No 476. Doppel-Schlagzither
(Prim- und Elegiezither).
Deutsche Arbeit a. d. 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Text: Seite 67.



No. 480. „Aliquodium" (Untersatzzither)
von G. Füsslen, Stettin ca. 1890.

Text: Seite 68.

No. 484. Streichzither.
Originalinstrument J. Petzmayers, Wien 1823.

Text: Seite 70.

No. 491.
Streichmelodion.
Sächsische Arbeit, ca. 1890.

Text: Seite 71.

Lautenspieler.

Porträt des Lautenisten Charles Mouton
(geb. 1626, lebte 1678—1692 zu Paris).

Kupferstich von Edelinck
nach dem Gemälde von François de Troy (1645—1730)
v. J. 1690.

Vorlage aus der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

LAUTEN.

Die Laute (ital.: Liuto; franz.: Luth; engl.: Lute) ist eines der musikgeschichtlich wichtigsten und interessantesten Instrumente. Trotz ihrer verhältnismäßig schwierigen Behandlung und Notation[1]) genoß sie jahrhundertelang in allen Musik treibenden Kreisen eifrigste Pflege als Einzel- und noch mehr als Begleitinstrument und nahm in der musikalischen Praxis ihrer Zeit dieselbe Stelle wie heute das Pianoforte ein; „Lautenarrangements von Gesangskompositionen waren für die Hausmusik etwa dasselbe wie heute die Klavierauszüge". (Riemann.) Die größeren Lautenarten (Baß- und Erzlaute, Theorbe, Chitarrone) wurden außerdem in der Kammermusik und im Orchester vielfach als Generalbaß-Instrumente verwendet. — Die Blütezeit der Laute fällt in das 15. bis 17. Jahrhundert; dann mußte sie dem allmählichen Vordringen musikalisch ergiebigerer und vielseitigerer Tonwerkzeuge, der Streich- und Tasteninstrumente, nach und nach weichen. Während des 18. Jahrhunderts spielte die Laute bei weitem nicht mehr die wichtige Rolle wie in früheren Zeiten; durch die rasch sich vollziehende Entwicklung des Hammerklaviers

[1]) „Man notierte für die Laute und ihre Abarten nicht mit der gewöhnlichen (Mensural-) Notenschrift, sondern mit besonderen Buchstaben- oder Zifferschriften, welche nicht die Tonhöhe, sondern den Griff bezeichneten (Lautentabulatur). Doch waren die Lautentabulaturen Frankreichs, Italiens und Deutschlands verschieden. Die Italiener, denen wir ja auch die Generalbaßbezifferung verdanken, desgleichen die Spanier, bedienten sich der Zahlen, die Franzosen und Deutschen der Buchstaben..... Die Lautentabulaturen sind für das Studium der Musik des 16.—17. Jahrhunderts so wichtig, weil bei ihnen das Zweifelhafteste der Mensuralnotierung, die Selbstverständlichkeit mancher ♭ oder ♯, wegfällt und der Griff jederzeit genau notiert ist: sicherer und zuverlässiger als die oft unbestimmten und mehrdeutigen Angaben der Theoretiker vermögen daher sie über die Anwendung der Semitonien in zweifelhaften Fällen Aufschluß zu geben." (H. Riemann, Musik-Lexikon, 7. Auflage, Leipzig 1909, S. 795/96.) — Die Bibliothek des Museums besitzt außer verschiedenen anderen Lautentabulaturbüchern ein vollständiges Exemplar der sehr seltenen Werke von Hans Gerle: „Musica Teusch, auf die Instru- ment der großen vnnd kleinen Geygen, auch Lauten,/.... durch Hans Gerle Lutinist / zu Nürenberg ... 1532"; „Tabulatur auff die Laudten .... Durch Hañs Gerle Luttinisten, Burger vnd Lautenma-/cher zu Nürenberg .... Im MDXXXIII. Jar...." — Ferner ein interessantes Exemplar der „INTOVALATVRA / DE LEVTO / DE IOANNE MATELART / FIAMENGO MVSICO / IN ROMA / . . M.D.LIX" (1559) mit einer eigenhändigen Widmung des Autors an den Kardinal Santiquattro.

und die große Beliebtheit, derer sich die Guitarre um die Jahrhundertwende erfreute, wurde sie dann völlig aus ihrer herrschenden Stellung verdrängt und fiel im 19. Jahrhundert gänzlicher Vergessenheit anheim.

Wenn sich auch primitive Formen lautenartiger Instrumente bei fast allen Völkern der Erde finden, so ist doch mit Sicherheit nachweisbar, daß die europäische Laute dem Orient entstammt; wie bei der Harfe ist auch ihre Heimat in der Wiege aller menschlichen Kultur, in Vorderasien und Aegypten, zu suchen. Die alten Aegypter besaßen in der langhalsigen Nabla ein Zupfinstrument, das bereits alle charakteristischen Merkmale der späteren Lautenarten aufwies, und auch bei den Persern und Indern waren ganz ähnlich gebaute Lauten vielfach im Gebrauch. Das eigentliche Mutterinstrument der abendländischen Laute ist — wie es schon die Etymologie des Namens beweist — „al'Oud", die arabische Laute; in der portugiesischen Bezeichnung „Alaude" hat sich die arabische Sprachwurzel noch am reinsten erhalten. Bei den Arabern hieß die Laute die Königin aller Instrumente und galt als vornehmstes und höchststehendes Instrument. — Ihr erstes Auftauchen in Europa ist auf den Einfall der Araber in Spanien im 8. Jahrhundert zurückzuführen. Von Spanien und ziemlich gleichzeitig auch von Sizilien aus gelangte sie nach Italien, später nach Deutschland, Frankreich und den übrigen musiktreibenden Ländern. Ein großer Anteil an der weiteren Verbreitung der Laute ist den Kreuzzügen zuzumessen, so daß sie mit Ausgang des Mittelalters wohl in ganz Europa heimisch war. Ihre Glanzperiode begann, wie bereits erwähnt, mit dem 15. Jahrhundert und neigte sich erst in der Rokokozeit ihrem Ende zu.

Der breit gewölbte Schallkörper der Laute ist einem halben Kürbis oder einer Schildkrötenschale nicht unähnlich geformt;[1]) er ist aus dünnen Spänen von Ahornholz, zuweilen auch von Jacaranda-, Ebenholz oder Elfenbein zusammengesetzt und nach dem Halse zu oval zulaufend.[2]) Die Decke bildet ein flacher Resonanzboden aus Fichtenholz, „Dach" genannt, der in der Mitte durch ein rundes Schalloch durchbrochen ist, in das eine meist hübsch

[1]) Die schildkrötenähnliche Form des Korpus — die frühere lateinische Bezeichnung der Laute war ‚Testudo', d. h. Schildkröte — gab den Anlaß zu einer schönen griechischen Sage über die Entstehung des Instruments, die Ernst Gottlieb Baron in seiner „Unterſuchung des Inſtruments der Lauten" (Nürnberg 1727, S. 14) mitteilt: „Als der Nil-Strom einsmahl in ſeine Ufer wieder gekehret, verſchiedne Arten von Thieren auf dem Lande hatte liegen laſſen, ſo war auch eine Schild-Kröte liegen geblieben, deren Fleiſch vermodert war, und hatte desſelben Nerven in der Schalen geſpannet nachgelaſſen, als nun **Mercurius** dran ſchlug, gab es einen Laut von ſich, aus welcher Nachahmung die Laute .... geboren iſt."

[2]) Die ältesten europäischen Lauten hatten wie ihr Vorbild, die arabische Laute, einen halbkugeligen, apfelrunden Schallkörper; erst durch den berühmten Lautenmacher Laux (Lucas) Maller in Bologna (vgl. S. 88) erhielt das Korpus um die Wende des 15. Jahrhunderts seine länglich-mandelförmige „klassische" Form.

verzierte geschnitzte Rosette („Rose“ oder „Stern“) aus Pergament oder Holz eingesetzt wird; bei den größeren Lautenarten sind oft drei kleeblattartig angeordnete Schallöcher und Rosetten vorhanden. Der Hals mit dem darauf angebrachten Griffbrett ist ziemlich lang und breit. Die Lage der einzelnen Griffe wird durch quer über das Griffbrett gebundene Stückchen Darmsaite, die sog. „Bünde“, bezeichnet. Zur Befestigung der Saitenwirbel dient der sog. „Kragen“, der entweder aus einer am oberen Halsende angebrachten stumpf- oder rechtwinklig nach rückwärts gebogenen Holzplatte oder später auch aus einem geschnitzten durchbrochenen Wirbelkasten bestand. Die unteren Saitenenden sind an einem auf der Decke aufgelegten flachen Anhängesteg („Saitenfessel“) verknotet und durch Stifte („Patronen“) befestigt. — Die Haltung der Laute beim Spiel ergibt sich aus ihrer Bauart von selbst: das Instrument ruht auf dem rechten Arm des Spielers und wird entweder durch den bloßen Andruck des Armes oder — namentlich bei den schwereren Baßlauten — mittels eines am Arm befestigten und über die Schulter gehängten Bandes gehalten. Die Finger der rechten Hand schlagen ohne Zuhülfenahme eines Plektrum[1]) die Saiten an, während die linke Hand das Griffbrett bedient.

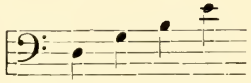
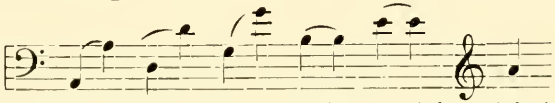
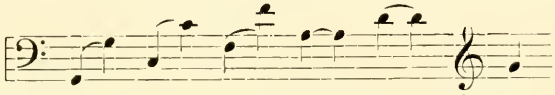
Ueber die Spielart auf der Laute enthält Barons Werk folgende Anweisungen (S. 145 f.):

„Was nun die Positur so wohl des Leibes als Haltung der Hände anlanget, so ist es nöthig, daß man etwas nach der lincken Seite zu sitze, das Instrument rechter Hand an die Brust drücke. Damit es nun aber auch befestiget werde, so dienet zur Nachricht, daß in der lincken Hand der Daumen und in der rechten Hand der kleine Finger darzu das meiste **contribuiren** müssen. Denn mit dem Daumen wird die Laute vorwarts an den Tisch, mit dem rechten kleinen Finger aber, welchen man oben bey der **Chantarelle** oder kleinesten Saite hinter den Steg, allwo er sich in eine kleine Rundung zusammen schließt, setzen muß, getrieben, welche auch ohnedem auf dem dicken rechten Bein etwas ruhet. Der Daumen aber an der lincken Hand muß allezeit recht in die Mitten des hintern Halses gesetzt werden, und zwar aus der Ursache, damit ... mit denen andern Fingern, welche nicht an dem Hals, sondern davon abstehen müssen, die kleinern Saiten nicht gehemmet werden. Die Hand muß auch mit einer Holung oder Wölbung, nachdem der Arm wacker vom Leibe weggehalten wird, gekrümmet, und die Finger auseinander über dem Griffbret schweben, damit man nicht zur Unzeit die Saiten berühre. Die rechte untere Hand (welche ich so nennen will) muß ebenfals gewölbt, hohl, und die Finger gekrümmet auseinander stehen, weil durch genaue Zusammenhaltung derer Finger nur die

[1]) Bis ins 15. Jahrhundert und vereinzelt auch noch später wurde jedoch auch die Laute — ebenso wie die kleinere Quinterne (vgl. Seite 135) — mittels eines Federkielplektrum gespielt, wie aus folgender Erwähnung in Hans Judenkunings „Ain schon künstliche vnderweisung ... auff der Lautten vnd Gergen“ (Wienn MDXXIII hervorgeht: „Es ist meniglich wissen / das in kürtzen jaren bey manns gedechtnüss / erfunden worden ist die Tabulatur auff die Lautten / vnd das Zwickhen / darvor haben die Alten mit den Federn durchaus geschlagen, das nit also künstlich ist.“

Bewegung gehindert wird. Der Daumen muß auch allezeit ausgestreckt bleiben, damit man die Bäße **commode** erlangen kan. Wenn es aber auf die Frage ankommt, an welchem Ort man die Lauten Saiten berühren soll, damit der Thon seine gehörige Krafft hat? so dienet zu wissen, daß solches in dem **Centro** des **Spatii** zwischen dem Stern und Steg geschehen müsse, weil da die Berührung den gröſten **Effect** thut; denn je höher man mit der rechten Hand gegen das Griff-Bret zu die Saiten berühret, je gelinder und schwächer der Thon wird, und gleichsam an Krafft abnimmt, doch kan einer auch wohl, wann er erst seine darzu gehörige **Fermeté** hat, ab- und zugehen, nachdem er **changiren** und etwas **exprimiren** will."

Der Saitenbezug bestand in der Regel aus Darmsaiten;[1]) nur für die gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufgekommenen tiefsten Baßsaiten wurden später mit Silberdraht besponnene Saiten benutzt. Mit Ausnahme der höchsten, „Chanterelle" genannten Saite[2]) oder der beiden höchsten Sang- oder Melodiesaiten, waren alle auf dem Griffbrett liegenden Saiten paarweise angeordnet, d. h. doppelchörig, und zwar war die zweite Saite der tieferen Chöre meist in der höheren Oktave der ersten Saite gestimmt. Jedes Saitenpaar, aber auch jede selbständige Einzelsaite wurde „Chor" genannt, so daß man z. B. von fünf- und sechschörigen Lauten mit 9 und 11 Saiten sprach.

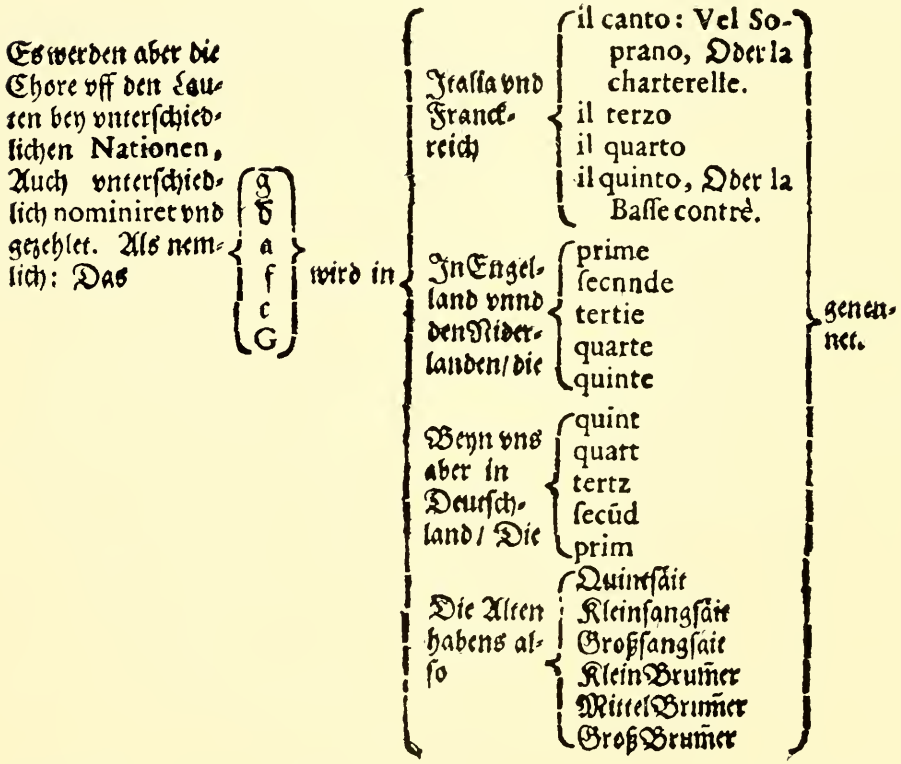
Bei ihrem Auftauchen in Europa hatte die Laute nur vier Saiten in folgender Stimmung:

doch vergrößerte sich die Anzahl der Saiten nach und nach immer mehr. Die fünfte Saite, a', wurde schon sehr früh hinzugefügt, und gegen Ende des 15. Jahrhunderts fand eine weitere Vergrößerung des Umfangs durch Hinzunahme einer in A gestimmten (doppelten) Baßsaite statt. Diese sechschörige Laute mit der Stimmung

oder in der um einen Ton tieferen italienischen und französischen Stimmung[3])

[1]) Allerdings erwähnt Praetorius (Organographia, S. 52), daß die Laute und Theorbe zuweilen auch **„mit Meſſings und Stachelnen Saitten"** bezogen wurde; doch dürfte diese Besaitungsart nur vereinzelt vorgekommen sein, da der charakteristische Klang der Laute durch ihren Darmsaitenbezug bedingt war.

[2]) **„Sie wird deswegen Chantarelle genant, von chanter, singen; weil sie zu denen Melodien das meiste beytragen muß."** (Baron, a. a. O., S. 146.)

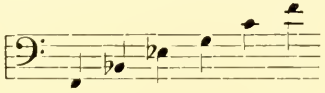
[3]) Bei den Stimmungsangaben aller alten Saiteninstrumente darf nicht eine absolute Tonhöhe nach heutigem Begriff sondern nur eine relative Tonhöhe angenommen werden. Agricola's „Musica Deudsch" (Wittemberg 1528) und auch verschiedene andere Lehrbücher enthalten die Vorschrift, die höchste Saite der Laute nur so hoch

war die zu Beginn des 16. Jahrhunderts verbreitetste Art; „die findet man ſchier allenthalben" sagt Virdung in seiner 1511 erschienenen „Musica getutscht". Doch gab es damals auch schon vereinzelt siebenchörige Lauten mit einer weiteren Baßsaite (G oder F), die aber, wie es die Lautenbücher der bedeutenden Lautenisten jener Zeit: Hans Gerle (1552), Sebastian Ochsenkhun (1558) u. a. beweisen, erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts allgemein in Aufnahme kam.

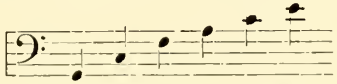
Für die einzelnen Chöre der Laute waren in den verschiedenen Ländern charakteristische Benennungen im Gebrauch, die das nachstehende Faksimile aus Praetorius' „Organographia" (S. 50) veranschaulicht:

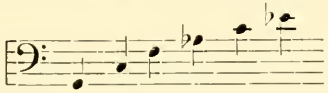


hinaufzuziehen „Wie ſie es vngerissen leiden kan". — Nach den sehr dankenswerten Untersuchungen O. Körtes („Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts", Leipzig 1901, S. 55) wird hiernach die Tonhöhe in modernem Kammerton bei beiden vorseitig angegebenen Stimmungen der sechschörigen Laute annähernd



betragen haben.

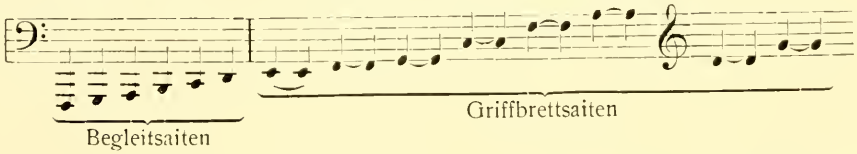
Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, der höchsten Blütezeit der Laute, wuchs mit dem Bestreben nach größerem Tonumfang auch die Saitenzahl beträchtlich, so daß Praetorius 1619 schon von elf- und mehrchörigen Lauten berichten konnte: die Chöre sind „von jahren zu jahren von den Lauteniſten augirt vnd vermehret worden / Alſo / daß endlichen acht / neun / ja bißweilen zehen / eilff / vnd mehr Chorſaeitten vff einer Lauten nunmehr gefunden werden. Wie aber der ſiebende / achte vnd neundte Chor zuſtimmen / iſt hier nicht nötig zu ſchreiben: Denn ein jeder dieſelbige zu ſeinem gefallen ſtellet vnd ſtimmet / nachdem er ſich angewehnet / oder der Geſang geſetzt iſt / den er tractiren will." Hieraus geht hervor, daß die hinzugekommenen Baßsaiten jedesmal nach Tonart und Ausweichungen des auszuführenden Stückes beliebig gestimmt wurden und nur die Stimmung der alten fünf Chöre (d g h e^1 a^1 bezw. c f a d^1 g^1) unverändert beibehalten wurde. Aber auch hierin trat bald eine Wandlung ein, und im Laufe des 17. Jahrhunderts nahm eine immer größer werdende Willkür bezüglich der Stimmung überhand. So berichtet Mersenne z. B. in seiner „Harmonie Universelle" (Paris 1636 tome II, p. 87) von einer neu aufgekommenen Stimmung, die als „Accord nouveau ou extraordinaire" bezeichnet wurde und für Dur:

für Moll:



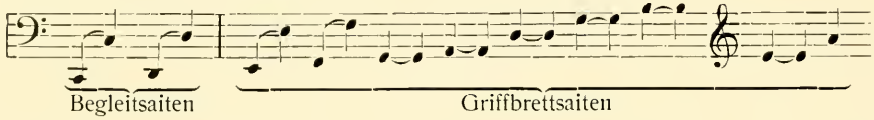
lautete; ferner gab es eine B-dur-Stimmung, die „ton des trompettes" genannt wurde usw.

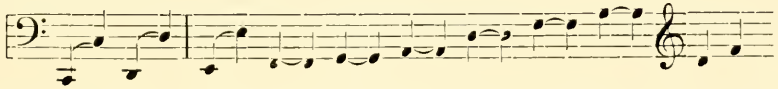
Vgl. hierüber O. Fleischers wertvolle Monographie „Denis Gaultier" (S. 43): „Es ist gar nichts Seltenes, daß in einem und demselben Lautenbuche 4, 5 oder mehr Stimmungen vertreten sind. Da findet man die Stimmungen: A d f a $\bar{c}$ $\bar{e}$ und A d fis a $\overline{cis}$ $\bar{e}$, oder G c f a $\bar{c}$ $\bar{f}$ etc. Da man nun bei jedem dieser „Akkorde" noch die Baßchorden der jedesmaligen Tonart gemäß umstimmen mußte, so kann man sich denken, welche Schwierigkeiten das Lautenspiel und das Tabulaturlesen zu jener Zeit darbot. Schon die Feststellung der Stimmung allein erfordert eine große Uebung, es ist außerordentlich schwierig, die richtigen Intervallenverhältnisse aus den Buchstaben herauszufinden, und gerade die Feststellung des „Akkordes" ist es, welche das Studium der Lautentabulaturen erheblich erschwert." — Die Notwendigkeit des häufigen Umstimmens der zahlreichen Saiten war überhaupt ein großer Uebelstand, der der Laute anhaftete, und Festigkeit und Reinheit ihrer Stimmung werden wohl manches zu wünschen übrig gelassen haben, was hauptsächlich auf die im Verhältnis zu der Kleinheit und Schwäche des Korpus viel zu große Saitenzahl zurückzuführen ist. Aus diesem Grunde mögen die sarkastischen Aeußerungen Matthesons, der in seinem „Neu-Eröffneten Orchestre" (S. 274 f.) — wenn auch wohl mit Unrecht — herzlich schlecht

auf die Laute zu sprechen ist, nicht ganz grundlos gewesen sein: „für das beste Lauten-Stück wird doppelt bezahlet / wenn man nur das dazu gehörige ewige Stimmen anhören soll. Denn wenn ein Lauteniste 80. Jahre alt wird / so hat er gewiß 60. Jahr gestimmet. Das ärgste ist / daß unter 100. (insonderheit Liebhabern / die keine **Profession** davon machen / kaum 2. **capable** sind / recht reine zu stimmen / und da fehlet es noch über dem bald an den Sayten / daß sie falsch oder angesponnen / absonderlich die **Chanterelle**; bald an den Bünden / bald an den Wirbeln / so daß ich mir habe sagen lassen / es koste zu **Paris** einerley Geld / ein Pferd und Laute zu unterhalten." Baron sucht diesen Vorwurf mit der Entgegnung zu entkräften (S. 114): „Die Kostbarkeit solches Instrument mit Saiten zu unterhalten, ist gar nicht wahr, geschweige dann so gefährlich, derowegen ich glaube daß die Parisischen Pferde, wenn man sie vor zwey Thaler das Jahr über mit Futter unterhalten wollte, in kurtzer Zeit einer von denen sieben dürren magern Kühen die Pharao im Traum gesehen, gleich seyn müsten."

Da auf dem Griffbrette nur eine begrenzte Zahl (doppelter) Saiten Platz finden konnte, so mußten die zu größerer Anzahl anwachsenden Baßsaiten, um das ohnehin schon ziemlich breite Griffbrett nicht ganz unhandlich werden zu lassen, freiliegend neben den Melodie- oder Griffbrettsaiten angeordnet und an einem besonderen Ansatz des Kragens befestigt werden; selbstverständlich konnten diese Baßsaiten nicht mehr durch Aufsetzen der Finger verkürzt sondern nur für den Ton benutzt werden, in den sie gestimmt waren. — Das Bestreben nach einer weiteren Vergrößerung des Tonumfangs nach der Tiefe führte ferner schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Erfindung verschiedenartiger Baßlauten (Theorbe, Arciliuto, Chitarrone), bei denen die längsten für die Contra-Oktave bestimmten Saiten in einem von dem Kragen der Griffbrettsaiten getrennten Wirbelkasten an dem zu diesem Zwecke stark verlängerten Halse befestigt waren; vgl. hierüber Seite 85 f. Die zu Praetorius' Zeit gebräuchlichste Lautenart war eine derartige **„neulich erfundene"** theorbenartige Laute („Testudo theorbata") mit verlängertem Hals und doppeltem Kragen; ihr Bezug bestand aus 7 oder 8 doppelten Griffbrettsaiten und 6 mit ihnen parallel angeordneten bedeutend längeren einzelnen Begleitsaiten, die zu dem oberen Wirbelkasten, dem sog. „Theorbenkragen" oder „Theorbenhals", hinaufliefen. Als Stimmung einer derartigen 14-chörigen **„Laute mit eim langen Kragen"** gibt Praetorius

an. Für diese theorbierte Laute kam im 17. Jahrhundert auch häufig eine andere handlichere Bauart mit zwei nebeneinander liegenden Wirbelkästen zur Anwendung, von denen der für die höheren Chöre bestimmte Kragen

rechtwinklig umgebogen war, während die Baßsaiten in einem kleineren geraden Wirbelkasten befestigt waren, der eine Verlängerung des Halses bildete.

Mersenne (a. a. O., p. 46) bringt eine Abbildung einer kleineren elfchörigen „Luth théorbé", deren Bezug mit Ausnahme der Chanterelle (a^1) durchweg paarweise angeordnet ist; ihre Stimmung lautet:

Dieser Accord scheint sich in Frankreich dauernd erhalten zu haben, denn auch in der berühmten „Encyclopédie" von Diderot und d' Alembert wird er als gebräuchliche Stimmung zitiert; nur waren bei der damaligen Laute die fünf tiefsten Chöre als *„cordes touchées à vide"* außerhalb des Griffbretts aufgespannt. Ganz ähnlich, nur in den vier höchsten Saiten etwas tiefer war auch die in Deutschland im 18. Jahrhundert gebräuchliche Stimmung, die schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen war. Nach Barons bereits erwähnter „Untersuchung des Instruments der Lauten" (Nürnberg 1727), der einzigen Quellenschrift aus dieser Zeit, war die „Eilff-Chörichte Laute" mit 9 doppelten und 2 einzelnen Saiten folgendermaßen gestimmt:

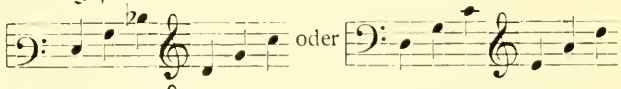


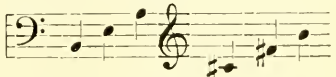
Die Laute auf Barons Porträt, das seinem Buch als Titelkupfer beigefügt ist, und seine Abbildung der Griffbretteinteilung läßt die beiden tiefsten Saiten (C und D) als freiliegend erkennen; alle übrigen Saiten laufen über das Griffbrett. Die Saiten E und F haben je neun, G zehn, A und c je elf und die beiden höchsten („Sang"-) Saiten je zwölf Halbtonbünde; die Laute verfügte demnach über einen chromatischen Umfang von $3^1/_2$ Oktaven (C—f^2). — Die von Baron mitgeteilte (D moll-) Stimmung und Saitenanordnung blieb bis zum Verschwinden der Laute vorherrschend.

Betreffs der Anzahl der Bünde ist zu bemerken, daß die ältesten Lauten wie ihr Vorbild, die arabische Laute, nur vier Bünde hatten, die zur Erzielung einer chromatischen Tonleiter gerade hinreichten. Mit der allmählichen Vergrößerung des Saitenbezugs wuchs auch die Zahl der Bünde; bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte das Griffbrett der 6chörigen Laute acht, zuweilen auch schon zehn Bünde aufzuweisen. Mit dem Ende des Jahrhunderts, dem Abschluß der Entwicklung des Instruments, war die Zahl der Chöre und Bünde bis auf elf gestiegen. Die meisten Töne der Laute konnten daher doppelt oder dreifach gegriffen und in der Tabulatur notiert werden. —

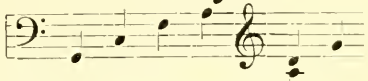
Wie alle Instrumentengattungen des 17. Jahrhunderts bildete auch die Laute einen „Chor", d. h. eine den menschlichen Stimmlagen entsprechende Familie von Instrumenten verschiedener Größe. Als in Deutschland gebräuchliche Arten führt Praetorius im XXIV. Kapitel seiner „Organographia" folgende sieben Lautenarten an, deren Melodiesaiten beim Zusammenspiel folgendermaßen „in einander gestimmt" werden mußten:

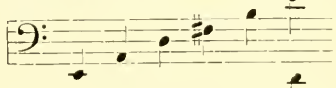
1) „Kleine Octavlaut":

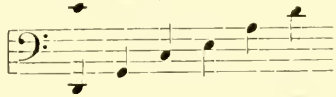


2) „Klein Discantlaut":

3) „Discant Laut":

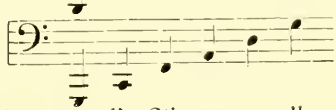
4) „Recht Chorist- oder Alt Laute":



5) „Tenor Laute":

6) Baß Laute („der Baß genant"):



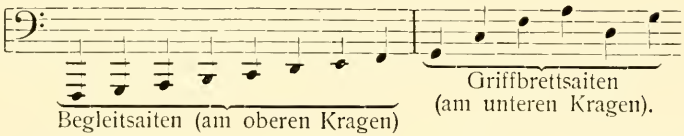
7) „Groß Octav Baß Laut":

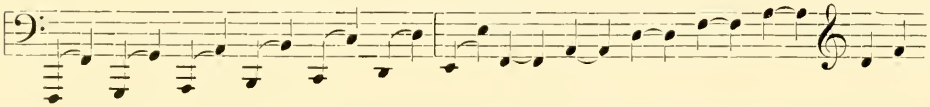


Wie bei den Violen war die Stimmung aller Lauten demnach eine in der Mitte von einer großen Terz unterbrochene Folge von Quartintervallen. — Die verbreitetste Lautenart war die „Recht Chorist- oder Alt-Laute", deren Gesamtlänge etwa 85 cm (Korpuslänge 68 cm, Kragenlänge 17 cm) betrug; später überwogen jedoch die theorbierten Lauten.

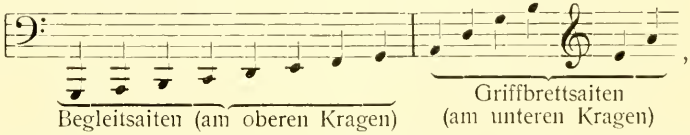
Eine besondere Bedeutung als viel verwendete Begleit- und Orchesterinstrumente erlangten die bereits erwähnten, in Italien entstandenen größeren Formen der Baßlaute unter dem Namen Theorbe, und als noch größere Abart der Chitarrone (romanische Theorbe oder Erzlaute; ital.: Arciliuto, franz.: Archiluth).

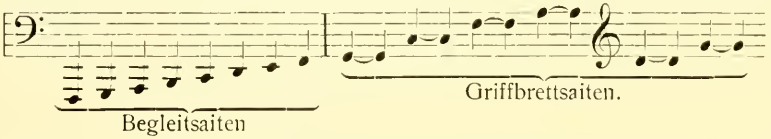
Die Theorbe ist schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts in Gebrauch gewesen. Als ihr Erfinder wird (mit Unrecht!) Antonio Naldi (detto „Il Bardella") bezeichnet, der um die Wende des 16. Jahrhunderts am Hofe der Medici zu Florenz als ausgezeichneter Baßlautenspieler wirkte; nach anderer Ueberlieferung soll der Name des Instruments — ähnlich wie ‚Spinett' von Giovanni Spinetti — von einem Sig. Tiorba abgeleitet sein. — Von der kleineren Baßlaute unterscheidet sich die tiefere Theorbe durch einen längeren Hals mit doppeltem Wirbelkasten, von denen der eine in der Mitte des Halses, der zweite etwas

seitwärts hervorstehend am oberen Halsende angebracht ist. Bezogen war die Theorbe mit 14–16 Saiten, von denen 6 oder 8 Griffbrettsaiten, die übrigen neben dem Griffbrett hinlaufende leere Begleitsaiten waren. Nach Praetorius („Organographia", p. 50) bestand das Unterscheidungsmerkmal zwischen der Theorbe und der damals sehr verbreiteten theorbierten Laute (Laute mit Theorbenkragen) darin, daß die Laute „**vffm Griff vnd den Bünden doppelte Saiten; die Theorba aber durch vnnd durch nur einfache Saitten haben; Vnd in der Theorba muß die Quint und Quart** [d. h. die beiden höchsten Griffbrettsaiten] **vmb eine Octav tieffer geſtimmet werden**". Demnach ergibt sich für die mit 6 Griffbrett- und 8 Begleitsaiten bezogene Theorbe des 17. Jahrhunderts folgende Stimmung:

Bei den im 18. Jahrhundert in Deutschland gebräuchlichen Theorben waren jedoch — wie es z. B. Instrumente von Joh. Christ. Hoffmann in Leipzig bestätigen (vgl. No. 506 u. 507 des Katalogs und No. 717—719 der Berliner Kgl. Sammlung) — auch die freiliegenden Begleitsaiten paarweise angeordnet. Der Griffbrettsaitenbezug dieser deutschen Theorben war nicht wie bei den italienischen und französischen Instrumenten sechs- sondern achtchörig; betreffs ihrer Stimmung erwähnt Baron (a. a. O., S. 131): „Heute zu Tage aber haben ſie gemeiniglich die neue [D moll-] Lauten-Stimmung, die unſre jetzige Laute noch hat, weilen es einem Lauteniſten zu ſauer werden wolte, wenn er auf die alte Theorbe käme, alles auf einmahl gantz anders ſich einzubilden". — Die Stimmung der 14 chörigen deutschen Theorbe des 18. Jahrhunderts war demnach folgendermaßen:



Die größte Lautenart und der Gattung der Zupfinstrumente überhaupt, gewissermaßen der Kontrabaß der Lautenfamilie, war die sog. „romanische Theorbe" oder Chitarrone (in Italien meist als Arciliuto, d. h. Erzlaute, bezeichnet), eine vergrößerte und stärkere Tonfülle besitzende Theorbe, deren „**gar ſehr langer Hals**" die ansehnliche Länge von etwa 1,30 m hatte. Nach Praetorius (S. 52) war der Chitarrone — ebenso wie die kleinere „paduanische Theorbe" — mit 8 Begleitsaiten und 6 einzelnen Griffbrettsaiten bezogen; die noch vorhandenen Exemplare beweisen aber, daß bei den Griffbrettsaiten, die übrigens bisweilen aus Metalldraht waren, die (auch von Mattheson erwähnte)

paarweise Anordnung gebräuchlicher war. Die Stimmung war mit der paduanischen Theorbe gleichlautend, doch gingen die beiden tiefsten Saiten auch bis Contra-E und -D hinunter. Das Korpus war **„nicht so gar groß, breit und unbequem zu halten und zu begreifen"** als bei der zwar kürzeren aber gedrungeneren paduanischen Theorbe, so daß der Chitarrone aus diesem Grunde vor dieser den Vorzug verdiente. — Das ungefüge Instrument, das schon sehr früh durch Caccini, Monteverde und Cavalieri im Opernorchester heimisch wurde, war hauptsächlich in Italien in Gebrauch; Praetorius und Baron rühmen auch den Prager Lautenmacher Martin Schott **„wegen der Romanischen Theorben, die er vortrefflich nachgemacht"**. — Mattheson nennt in seinem „Neu-Eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, S. 278) den Chitarrone „die tiefe **Theorbe**" und erwähnt, daß das Instrument „etwa seit 50 oder 60 Jahren" (d. h. seit der Mitte des 17. Jahrhunderts) „der Lauten succediret / um den **General-Bass** darauff zu spielen..... Es ist der Lauten in vielen Stücken ähnlich / was sonderlich das **Corpus** und zum theil der Hals / der länger / betrifft; allein es befinden sich darauff 8. grosse Sayten im **Basse**, die zweymahl so lang und dicke sind / als der Lauten ihre 6. wodurch der Klang so geschmeidig und summend wird / daß viele die **Theorbe** dem **Clavir** vorziehen wollen / .... Diese 8. Sayten sind nur einfach / die andern im **Basse** haben ein Octävchen / und die höhern den **Unisonum** bey sich / ausser der **Chanterelle** oder so genandten **Quinte**, eben wie bey den Lauten. Die Italiäner nennen dis Instrument nicht selten **Archileuto** oder **Archiliuto**, und die Frantzosen **Archiluth**". — Betreffs der in Frankreich gebräuchlichen Baßlauten ist zu erwähnen, daß die Theorbe hier durchweg mit Einzelsaiten bezogen war, der Archiluth aber doppelte Griffbrettsaiten aufwies. In der „Encyclopédie" von Diderot und d'Alembert ist als Stimmung für die Theorbe:

für den Archiluth dagegen ein um einen ganzen Ton tieferer Accord angegeben:



Ebenso wie die Theorbe war der Chitarrone nicht nur in Italien sondern auch in Deutschland schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts anzutreffen, wie es z. B. das Verzeichnis von Raymund Fuggers Musikkammer zu Augsburg vom Jahre 1566 bestätigt, das bereits zwei Contrabaß-Lauten (No. 20 u. No. 30) anführt. Daß der Chitarrone um diese Zeit auch schon in England bekannt

war, beweist das schöne Porträt der Lady Mary Sidney (gest. 1586) zu Penshurst Place, das die Dame mit einem derartigen Instrument darstellt.[1]) Die häufig wiederholte Behauptung des Lautenisten Alessandro Piccinini (detto „dal Liuto"), der zur gleichen Zeit wie Bardella (Antonio Naldi) in Diensten des Herzogs Alfonso II. von Este am Hofe zu Ferrara lebte, die erste Kontrabaß-Laute oder Chitarrone wäre 1594 auf seine Anregung hin von Cristofano Eberle zu Padua gebaut worden, entspricht daher nicht den Tatsachen.[2])

*

Bei der großen Bedeutung und Beliebtheit, die die Laute besaß, war die Lautenmacherkunst naturgemäß sehr verbreitet, und die Zahl der Meister auf diesem Gebiete ist daher sehr groß. Die Verfertigung von Lauten war bis ins 18. Jahrhundert der wichtigste Zweig des Instrumentenbaues, wie es auch aus dem französischen Worte ‚luthier' hervorgeht, das eigentlich einen Lautenmacher, dann aber einen Instrumentenbauer überhaupt bezeichnet. — Die Kunst des Lautenmachens ging von Deutschland aus, und eingewanderte Meister deutscher Abstammung waren es, die ihre Kunst nach Oberitalien verpflanzten. Die ältesten Pflegestätten des Lautenbaues waren Füssen (an der Grenze zwischen Bayern und Tirol) und Nürnberg; in Italien stand dieser Kunstzweig im 16. und 17. Jahrhundert besonders in Padua und Bologna, aber auch in Florenz, Rom und Venedig in hoher Blüte. Von deutschen Städten waren außer Nürnberg auch Augsburg, Hamburg, Prag und Leipzig ihrer vorzüglichen Lauten wegen geschätzt. — Zu den hervorragendsten Lautenmachern zählen:

Laux (Lucas) Maler (oder Maller) in Bologna, gest. 1528, „der Stradivari der Laute"; Hans Frey (Frei) in Nürnberg, der Schwiegervater Albrecht Dürers, gest. 1523; Hans Neusiedler in Nürnberg, gest. 1563; Magnus Tieffenbrucker (Dieffopruchar) d. J. in Venedig, gest. ca. 1625; Wendelin Tieffenbrucker in Padua, gest. ca. 1615; Mattheus Epp in Straßburg, geb. ca. 1610 in Füssen; Thomas Edlinger in Augsburg, gest. 1690; Joachim Tielke in Hamburg, geb. 1641, gest. 1719; Martin Hoffmann in Leipzig, geb. ca. 1650, gest. ca. 1725, und dessen Sohn Johann Christian Hoffmann, geb. ca. 1680; Matthias Hummel in Nürnberg, geb. ca. 1660; Sebastian Schelle in Nürnberg, geb. ca. 1680, u. a.

[1]) Eine Reproduktion dieses Gemäldes bietet das Titelbild von Galpins „Old English Instruments of Music" (London 1910).

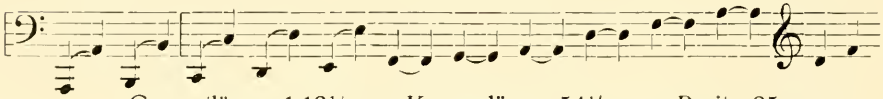
[2]) Cf. Alessandro Piccinini, „**Intavolatura di liuto et di chitarrone**", Bologna 1623: „**Eſſendo io l'anno 1594 al ſervizio del ſereniſſimo duca di Ferrara, andai a Padova alla bottega di Criſtofano Eberle principaliſſimo liutano, et li feci fare per prova un liuto di corpo cosi lungo, che ſerviva per tratta de i contrabaſſi, et haveva due ſcanelli molto lontani ...**" etc.

Die Schönheit ihrer Bauart und ihre oft reich verzierte künstlerische Ausstattung in Form von Einlagen aus verschiedenfarbigen Hölzern, Schildpatt, Elfenbein oder Perlmutter machte die Laute von jeher zu einem besonders geschätzten Gegenstand des Sammeleifers, so daß die Anzahl noch erhaltener wertvoller Lauten in öffentlichen Sammlungen recht groß ist. — Eine überaus reiche Sammlung schöner Lauten des 15. und 16. Jahrhunderts war in der von Raymund Fugger (geb. 1489, gest. 1535) begründeten berühmten Fugger'schen Kunstkammer zu Augsburg vertreten. In historischer Hinsicht besonders bemerkenswerte Lauten sind heute in Wiener Sammlungen anzutreffen: Erzherzog Franz Ferdinand von Oesterreich-Este besitzt verschiedene Lauten aus dem 16. Jahrhundert von Laux Maller, Hans Frei und den Tieffenbruckers, und auch das kunsthistorische Hofmuseum zu Wien bewahrt einige merkwürdige Lauten dieser Zeit auf, die der ehemaligen prächtigen Kunstkammer des Schlosses Ambras in Tirol angehörten.

No. 492. Laute

mit gedrucktem Zettel: „**1551 / In Padoua Vvendelio Venere / de Leonardo Tiefembrucker**“; darunter befindet sich ein gedruckter Reparaturzettel: „**Josephus Joachimus Edlinger / me reparavit Pragae An : 1732**“. Das rötlichbraun lackierte Korpus des schönen Instruments ist aus 33 schmalen Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Einlageadern von Ebenholz und Elfenbein eingefügt sind. In das Schalloch ist eine hübsch geschnitzte Rosette eingelassen. Die Rückseite des umgelegten Kragens ist mit Laubsägearbeit modernen Ursprungs verziert.

Der Bezug ist jetzt — d. h. nach der 1732 erfolgten Umarbeitung — dreizehnchörig und besteht aus 9 doppelten und 2 einzelnen Griffbrettsaiten sowie 2 frei neben dem Griffbrett liegenden, an einem besonderen Ansatz des Kragens befestigten doppelten Baßsaiten in folgender Stimmung:[1])

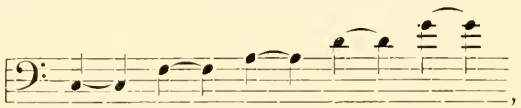


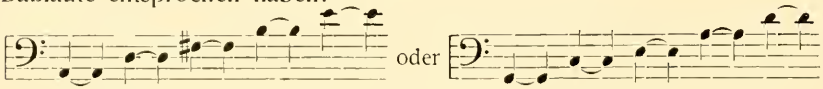
Gesamtlänge 1,12½ m, Korpuslänge 54½ cm, Breite 35 cm.

Abbildung auf Seite 92; Nachbildung der Zettel auf Seite 272 und Seite 238.

No. 493. Laute

mit gedrucktem Zettel: „**1559** [geschrieb.] / **Vendelinus Tieffenbruker Jn Padoa**“. Das Korpus des schönen Instruments ist aus 9 breiten Spänen von Elfenbein zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholz- und Elfenbeinadern eingefügt sind. Korpus und Deckenrand werden von einem breiten Ebenholzspan eingefaßt, der mit hübschen Elfenbeineinlagen im Renaissancestil verziert ist. In ähnlicher Weise ist die obere Einfassung der Späne und die Rückseite des Wirbelkastens ausgestattet. Die Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt. Die 10 Wirbel sind aus Elfenbein. — Decke, Hals und Wirbelkasten des Instruments sind anscheinend neueren Ursprungs.

Der Bezug ist fünfchörig; alle Saiten sind paarweise angeordnet. Die Stimmung der alten italienischen fünfchörigen Laute war:

doch dürfte vorliegende Laute nach ihrer größeren Mensur zu schließen in der Stimmung eher der von Praetorius angegebenen Tenor- oder Baßlaute entsprochen haben:



Gesamtlänge 95½ cm, Korpuslänge 46½ cm, Breite 29½ cm.

Abbildungen auf Seite 92; Nachbildung des Zettels auf Seite 272.

[1]) Den Angaben der Stimmung sind stets die nach den Berichten von Praetorius, Mersenne, Baron etc. gebräuchlichsten Stimmungsarten zugrunde gelegt.

Lautenspielerin und Harfenspieler.

Holzschnitt von Hans Weiditz aus „OFFICIA M. T. C."

„EIn Buch / So Marcus Tullius Cicero der Römer / zu seynem Sune Marco.
Von den tugentsamen ämptern . . . . . in Latein geschrieben / . . ."

Augspurg / M.D.XXXI.

Vorlage aus der Bibliothek von Frau Ida Schöller in Düren.

Vorderseite.

Rückseite.

No. 492.
Padua 1551.
Umgearbeitet von Jos. Joach. Edlinger, Prag 1732.

No. 493.
Padua 1559.

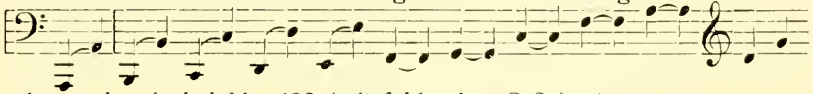
Zwei Lauten von Wendelin Tieffenbruker.

Text: Seite 90.

No. 494. Laute

mit geschriebenem (fast ganz unleserlichem) Zettel: „**1596 / Jonas Ste. d...m Argent**[orati=Straßburg]. Außerdem ist folgender geschriebener Reparaturzettel eingeklebt: „**Johann Adolph Böningk: / in Böhringen, habe die lauthe / renoviret / Den 12 decembr : / Anno 1664**“. Das Korpus des schönen Instruments ist aus 17 Spänen von Elfenbein zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Der Deckenrand wird von einer Ebenholzader umsäumt. In das Schalloch ist eine hübsch geschnitzte Rosette eingelassen. Die Rückseite des Halses und der beiden Kragen ist mit Elfenbeinadern eingelegt.

Der Bezug ist jetzt — d. h. nach der 1664 erfolgten Umarbeitung — zwölfchörig und besteht aus 10 doppelten und 2 einzelnen („Sang“-) Saiten, die mit Ausnahme des tiefsten Chors sämtlich auf dem Griffbrett liegen. Zur entsprechenden Verlängerung der vier tiefsten Chöre sind auf einem besonderen, an den umgelegten Kragen angesetzten und in der Richtung des Griffbretts laufenden Wirbelkasten vier kleine elfenbeinerne Sättel angebracht. Stimmung:



oder auch wie bei No. 492 (mit fehlenden G-Saiten).

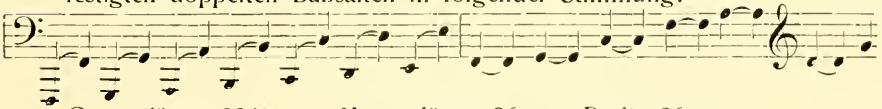
Gesamtlänge 1,11 m, Korpuslänge 52 cm, Breite 35 cm.

Abbildung auf Seite 95; Nachbildung des Reparaturzettels auf Seite 234.

No. 495. Kleine theorbierte **Laute**

mit gedrucktem (unvollständigem) Zettel: „**Matteo Sellas alla [Corona] / in Venetia**“; auf dem oberen Teil der Decke befindet sich außerdem dreimal die Brandmarke „M S“. Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Das schöne Instrument ist mit Ausnahme der Decke ganz aus Jacarandaholz. Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus 13 Spänen zusammengesetzt, zwischen denen breite Elfenbeinadern eingefügt sind, die sich auf der Rückseite des Halses fortsetzen. Die hübsche Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt. Der Kragen ist auf beiden Seiten mit einer doppelten Elfenbeineinfassung versehen. Sämtliche 27 Wirbel sind aus Elfenbein.

Der Bezug ist vierzehnchörig und besteht aus 6 doppelten und einer einzelnen („Chanterelle“-) Griffbrettsaite sowie 7 frei danebenliegenden und am Kragen des Nebenhalses (dem sog. „Theorbenkragen“) befestigten doppelten Baßsaiten in folgender Stimmung:



Gesamtlänge 93½ cm, Korpuslänge 36 cm, Breite 26 cm.

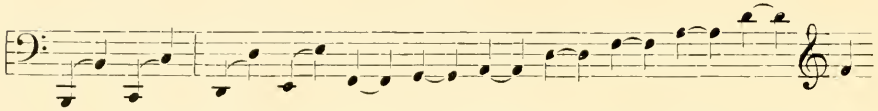
Abbildungen auf Seite 95.

Laute von **Matheus Epp, Strafsburg 1671**, ca. 1815 zu einer Guitarre umgearbeitet: siehe No. 574 des Katalogs.

No. 496. Laute

mit gedrucktem Zettel: „**JOACHIM TIELKE / in Hamburg / an. 1676**“. Das dunkelbraun lackierte Korpus des schönen Instruments ist aus 9 Spänen von Jacarandaholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind, die sich auf der Rückseite des Halses fortsetzen.

Die hübsche Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt. Die Rückseite des umgelegten Kragens ist mit einer durchbrochenen Elfenbeinplatte verziert, die hübsche ornamentale Verzierungen im Renaissancestil zeigt.

Der Bezug ist zwölfchörig und besteht aus 9 doppelten und einer einzelnen („Chanterelle"-) Griffbrettsaite sowie 2 frei danebenliegenden und an einem besonderen Ansatz des Kragens befestigten doppelten Baßsaiten in folgender Stimmung:

Gesamtlänge 1,10 m, Korpuslänge 54 cm, Breite 31 cm.
Abbildung auf Seite 96; Nachbildung des Zettels auf Seite 272.

No. 497. Laute

mit gedrucktem Zettel: „**THOMAS EDLINGER**" (d. Aelt. in Augsburg); aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das schöne Instrument ist mit Ausnahme der Decke ganz aus Ebenholz. Das Korpus ist aus 11 breiten Spänen zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Die hübsche Rosette ist aus dem Deckenholz geschnitzt. Die Rückseite des Halses zeigt drei eingelegte wellenartige Elfenbeinstreifen. Die Rückseite des umgelegten Kragens ist mit einer durchbrochenen Elfenbeinschnitzerei im Renaissancestil verziert.

Der Bezug ist dreizehnchörig und entspricht in Anordnung und Stimmung genau der Laute No. 492.

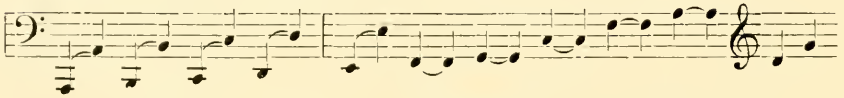
Gesamtlänge 1,16 m, Korpuslänge 56 1/2 cm, Breite 34 1/2 cm.
Abbildung auf Seite 96; Nachbildung des Zettels auf Seite 243.

Die schöne Laute stammt aus dem Nachlaß des Malers Hans Makart (gest. 1884 zu Wien).

No. 498. Theorbierte Laute

mit gedrucktem Zettel: „**Bartolomeo Eberspacher / In Fiorenza**"; aus dem 17. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 9 breiten Spänen von Ahornholz zusammengesetzt. Der Anhängesteg ist mit Ornamentschnitzereien verziert. Die Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt.

Der Bezug ist zwölfchörig und besteht aus 6 doppelten und 2 einzelnen Griffbrettsaiten sowie 4 frei danebenliegenden, am Kragen des Nebenhalses (dem sog. „Theorbenkragen") befestigten doppelten Baßsaiten in folgender Stimmung:

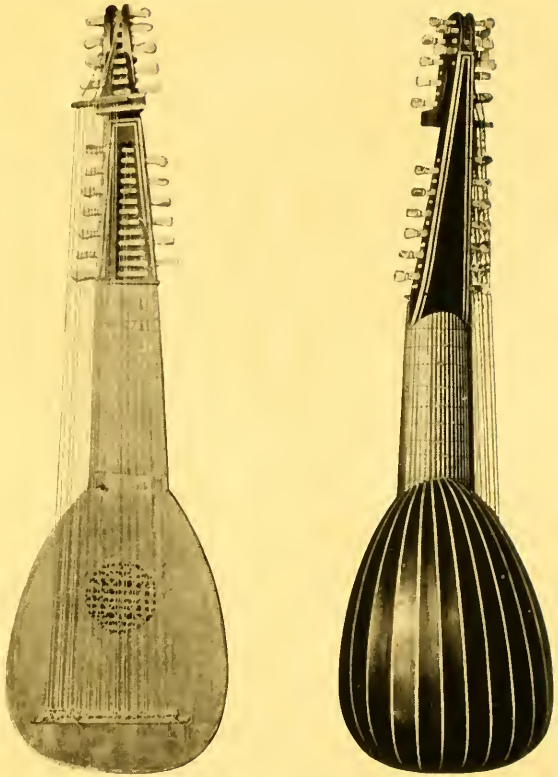


Gesamtlänge 1,03 m, Korpuslänge 43 1/2 cm, Breite 27 cm.
Abbildung auf Seite 100; Nachbildung des Zettels auf Seite 238.

Kompositionen für die theorbierte Laute sind in dem Werke „Intavolatura di liuto attiorbato" (lib. 2, 3, 4; Venedig 1614—16) von Pietro Paulo Melio erhalten, der aus Reggio stammte, 1612—19 Hoflautenist in Wien war und später in Ferrara in Diensten des Herzogs Ferdinand II. von Este stand.

No. 494.
Laute, Straßburger Arbeit a. d. J. 1596.
Umgearbeitet von Joh. Adolph Böningk, Böhringen 1664.
Text: Seite 93.

Vorderseite. Rückseite.



No. 495.
Kleine theorbierte **Laute**
von Matteo Sellas, Venedig.
Aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.
Text: Seite 93.

(Rückseite.)

No. 496. Laute von Joachim Tielke,
Hamburg 1676.
Text: Seite 93

No. 497. Laute
von Thomas Edlinger d. Aelt., Augsburg.
Aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.
Text: Seite 94.

No. 499. Theorbierte **Laute** (oder kleine Theorbe)

ohne Signatur des Erbauers, aber mit geschriebenem Reparaturzettel: „**JONAS ELG / Renovauit / Holmiae / 1732**“ (Holmia = Stockholm). Das hübsche Instrument ist anscheinend eine deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das braungelb lackierte Korpus ist aus 25 Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Einlageadern von Ahorn- und Ebenholz eingefügt sind. Um die Decke läuft eine Einfassung von Jacarandaholz mit eingelegter Elfenbeinader.

Der Bezug ist zwölfchörig und stimmt in der Anordnung genau mit der vorhergehenden Laute No. 498 überein.

Gesamtlänge 1,10 m, Korpuslänge 50 cm, Breite 34 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 243.

No. 500. Theorbierte **Laute** (oder kleine Theorbe),

deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert; ebenfalls ohne Signatur des Erbauers, aber mit geschriebenem Reparaturzettel: „**Andreas Jauch. Hoff Lauten„ / macher in Dresden, Reperav: 1749**“. Das rotbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 26 schmalen etwas gekehlten Spänen von Fichtenholz zusammengesetzt, die abwechselnd hell und dunkel gehalten sind. In das Schalloch ist eine zierliche Rosette eingelassen.

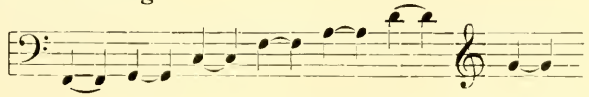
Der jetzige Bezug ist dreizehnchörig und besteht aus 6 doppelten und 2 einzelnen Griffbrettsaiten sowie 5 frei danebenliegenden, am Kragen des Nebenhalses (dem sog. „Theorbenkragen“) befestigten doppelten Baßsaiten. — Die Stimmung entspricht der Laute No. 492.

Gesamtlänge 1,09 m, Korpuslänge 50 cm, Breite 32 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 250.

No. 501. Laute,

italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das Korpus stammt anscheinend von einem Meister der Brescianer Schule; der Hals und der umgelegte Kragen sind laut einem Reparaturzettel: „**Giuseppe Massai / fece l'anno 1800**“ erneuert. — Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 9 breiten Spänen von Ahornholz zusammengesetzt. Auf dem unteren Teil der Decke ist ein Herz von Elfenbein in Ebenholz eingelegt.

Der Bezug ist siebenchörig; alle Saiten sind paarweise angeordnet in folgender Stimmung:

Gesamtlänge 1,04 m, Korpuslänge 51½ cm, Breite 32 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 257.

No. 502. Kleine theorbierte **Laute**

mit geschriebenem Zettel: „**Tobbia Fiscier / Siena 1710**“. Das braun lackierte Korpus des einfach gearbeiteten, etwas gedrungenen Instruments ist aus 11 Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette eingelassen. Das Griffbrett ist von auffallender Breite.

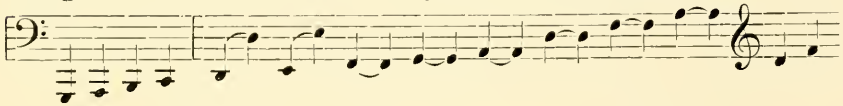
Der Bezug ist elfchörig und besteht aus 6 doppelten Griffbrettsaiten und 5 frei danebenliegenden, am Kragen des Nebenhalses (dem

sog. „Theorbenkragen") befestigten doppelten Baßsaiten. Die Stimmung dürfte No. 498 entsprechen; nur fehlt hier der tiefste Chor (Contra-A).
Gesamtlänge 77 cm, Korpuslänge 32 cm, Breite 27 cm.
Abbildung auf Seite 100; Nachbildung des Zettels auf Seite 244.

No. 503. Laute

mit gedrucktem Zettel: „**Maximilian Zacher / Lauten- und Geigenmacher / in Breslau / Anno 1731**". Das dunkelbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 9 breiten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette eingelassen.

Der Bezug ist vierzehnchörig und besteht aus 9 doppelten und einer einzelnen („Chanterelle"-) Griffbrettsaite sowie 4 frei daneben-liegenden, an einem besonderen Ansatz des umgelegten Kragens befestigten einzelnen Baßsaiten in folgender Stimmung:

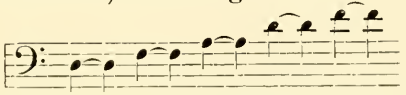


Gesamtlänge 1,05 m, Korpuslänge 46½ cm, Breite 30 cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 280.

No. 504. Laute

mit gedrucktem Zettel: „**Andreas Ferdinandus Mayr / Hof- Laut- und Geigenmacher / in Saltzburg. An. 1735**". Das rotbraun lackierte Korpus des ziemlich einfach gearbeiteten Instruments ist aus 9 breiten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt. Die Rückseite des umgelegten Kragens ist mit durchbrochenen Schnitzereien im Renaissancestil verziert.

Der Bezug ist fünfchörig; alle Saiten sind paarweise angeordnet in folgender (Alt-Lauten-) Stimmung:



Gesamtlänge 88 cm, Korpuslänge 45 cm, Breite 27 cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 257.

Laute von **Johann Gollberg, Danzig 1747**, von J. G. Langerwisch in Leipzig ca. 1815 zu einer Guitarre umgearbeitet: siehe No. 573 des Katalogs.

Laute von **Lorenz Bernhard Mayer 1750**, von J. G. Langerwisch in Leipzig 1816 zu einer Guitarre umgearbeitet: siehe No. 572 des Katalogs.

No. 505. Laute

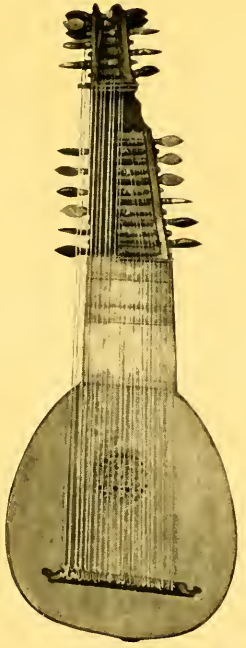
mit gedrucktem Zettel: „**Zacharias Fischer Hochfürstl. / Lauten- und Geigenmacher / in Wirzburg, 1755**". Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 9 Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette eingelassen.

Der Bezug ist siebenchörig und besteht aus 6 doppelten und einer einzelnen („Chanterelle"-) Griffbrettsaite; zur entsprechenden Verlängerung der beiden tiefsten Chöre sind — ähnlich wie bei No. 494 —

Spielerin der theorbierten Laute.
Nach dem Gemälde „Le Concert“ von Gerard Ter Borch
(1617—1681)
im „Musée du Louvre“ zu Paris.

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlages Ad. Braun & Cie. in Dornach reproduziert.

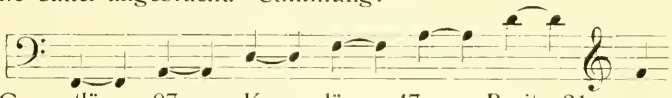
No. 498.
Theorbierte Laute
von Bartolomeo Eberspacher, Florenz.
Aus dem 17. Jahrhundert.
Text: Seite 94.



No. 502.
Kleine theorbierte Laute
von Tobbia Fiscier,
Siena 1710.
Text: Seite 97.

No. 508.
Kleine Theorbe (Tiorbino),
ital. Arbeit aus dem 18. Jahrhundert.
Text: Seite 102.

auf einem besonderen, an dem umgelegten Kragen angesetzten und in der Richtung des Griffbretts laufenden Wirbelkasten zwei kleine elfenbeinerne Sättel angebracht. Stimmung:



Gesamtlänge 97 cm, Korpuslänge 47 cm, Breite 31 cm.

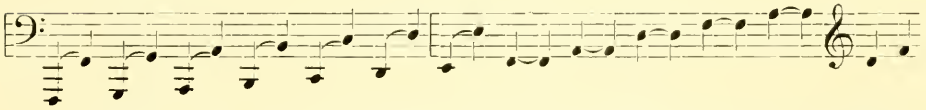
Nachbildung des Zettels auf Seite 244.

Theorben.

No. 506. Theorbe

mit geschriebenem Zettel: „**Joh : Christian Hoffmann / Königl. Poln. und Churf. / Sächs.: Hoff „Instrument„ und / Lautenmacher in Leipzig, 1720**“. Das gelbbraun lackierte Korpus des schönen Instruments ist von stark gewölbter Bauart und aus 13 Spänen von Vogelahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Drei kleeblattartig angeordnete hübsche Rosetten,[1]) von denen die obere ein anderes Muster als die beiden unteren aufweist, sind aus dem Deckenholz geschnitzt. Die beiden durchbrochenen Wirbelkästen und der Nebenhals sind auf der Rückseite mit kunstvollen Schnitzereien im Barockstil verziert. Sämtliche 26 Wirbel sind aus Elfenbein.

Der Bezug ist vierzehnchörig und besteht aus 6 doppelten und 2 einzelnen Griffbrettsaiten sowie 6 frei danebenliegenden am Wirbelkasten des Nebenhalses befestigten doppelten Begleitsaiten in folgender Stimmung:



Außer 8 losen (Darm-) Bünden auf dem Griffbrett sind für die höchsten Chöre auf der Decke 5 feste Bünde (sog. „Halbbünde“) angebracht.

Gesamtlänge 1,46 m, Korpuslänge 58 cm, Breite 34 cm.

Abbildung auf Seite 104.

No. 507. Theorbe

mit geschriebenem Zettel: „**Joh : Christ : Hoffmann / Königl. Poln. und Churf. Sächs : Hoff „Instrument„ / und Lautenmacher. / Leipzig**“; ohne Jahreszahl, doch ebenfalls aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Das schöne Instrument ist ähnlich der vorhergehenden Theorbe ausgestattet, aber von zierlicherer Bauart. Das gelbbraun lackierte Korpus ist aus 19 Spänen von Vogelahornholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Einlageadern von Ahorn- und Ebenholz eingefügt sind. Die drei aus dem Deckenholz geschnitzten Rosetten der Schallöcher zeigen dieselbe Anordnung wie bei No. 506. Die beiden durchbrochenen Wirbelkästen und der Nebenhals sind ebenfalls mit kunstvollen barockisierenden Schnitzereien verziert.

[1]) Baron (a. a. O. S. 94) berichtet bei Erwähnung der Theorben des ausgezeichneten römischen Lautenmachers Matheus Buchenberg (oder Buckenberg): „Das Dach oder die Decke iſt insgemein mit drey Sternen nach Römiſcher Art gezieret, damit ſie den Thon gut auswerffen können.“

Der Bezug ist dreizehnchörig und entspricht mit Ausnahme des hier fehlenden tiefsten Chors (Contra-F) No. 506.

Gesamtlänge 1,42 m, Korpuslänge 54½ cm, Breite 23 cm.

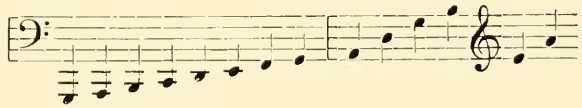
Abbildung auf Seite 104.

Betreffs Nachbildung der Zettel zu No. 506 und 507 vgl. den Zettel zu Hoffmanns Tenor-Viola da Gamba v. J 1731, dessen Wortlaut (bis auf die Jahreszahl) mit den Zetteln der beiden Theorben fast genau übereinstimmt.

No. 508. Kleine **Theorbe** (Tiorbino),

italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus 27 schmalen Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Die Rosette des Schalllochs wird von einer in rotbraunen Kitt eingelassenen und von Elfenbeinadern umsäumten Perlmutterverzierung eingefaßt.

Der Bezug ist vierzehnchörig und besteht aus 8 Griffbrettsaiten und 6 frei danebenliegenden, am Wirbelkasten des Nebenhalses befestigten Baßsaiten. Alle Saiten sind wie bei den französischen Theorben dieser Zeit (vgl. die Einleitung, Seite 87) durchweg einzeln in folgender Stimmung angeordnet:



Gesamtlänge 1,03 m, Korpuslänge 42 cm, Breite 29½ cm.

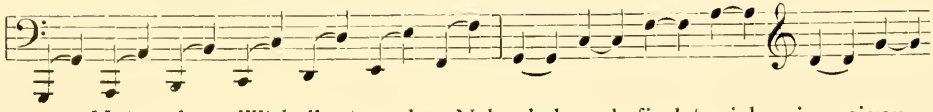
Abbildung auf Seite 100.

Kompositionen für 2 Theorben (Tiorba e Tiorbino) enthalten die „Capricci a 2 stromenti, ciò e tiorba e tiorbino“ des Lautenisten Bellerofonte Castaldi (geb. ca. 1580 zu Modena, gest. ca. 1650). Ein Exemplar des sehr seltenen Werkes besitzt die Bibliothek des „Conservatoire de musique“ zu Paris. (cf. Catalog v. J. B. Weckerlin, Paris 1885, p. 436.)

No. 509. **Theorbe**

mit gestochenem Zettel: „**Aloysivs Marconcini / Ferrariensis Fecit Ferrarie** [!] / **Anno 1778**“. Das gelbbraun lackierte Korpus ist aus 17 breiten Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Ebenholzadern eingefügt sind, die sich auf der Rückseite des Halses fortsetzen. Die hübsch geschnitzte Rosette des Schallochs ist bemalt.

Der Bezug ist dreizehnchörig und besteht aus 6 doppelten Griffbrettsaiten und 7 frei danebenliegenden am Wirbelkasten des Nebenhalses befestigten ebenfalls doppelten Begleitsaiten in folgender Stimmung:



Unter dem Wirbelkasten des Nebenhalses befindet sich eine eigenartige Mechanik, die ähnlich wie bei den Hakenharfen eine Veränderung der Stimmung ermöglicht; sie besteht aus 7 metallenen Haken, die durch ebenso viele auf der Rückseite des Halses zwischen den beiden Wirbelkästen angebrachte Wirbel gegen die Saiten gedrückt werden können, wodurch eine Höherstimmung um einen ganzen Ton bewirkt wird.

Gesamtlänge 1,35½ cm, Korpuslänge 55 cm, Breite 37 cm.

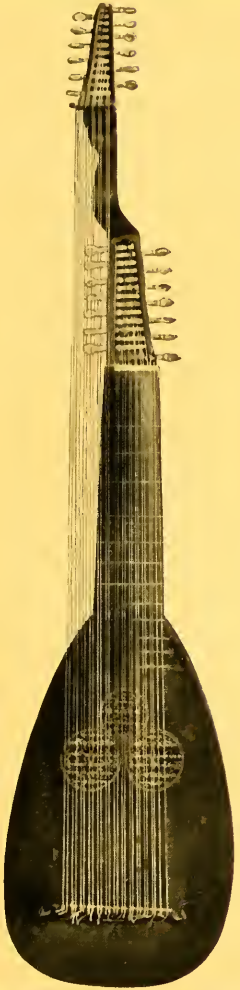
Abbildung auf Seite 104, Nachbildung des Zettels auf Seite 257.

Theorbenspieler.

Porträt des Lautenisten Adam Falkenhagen
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Nach einem Kupferstich *(„ad viv. del. et fc.")* von J. W. Stör,
Nürnberg.

Vorlage im Besitz des Museums.

(Vorderseite)



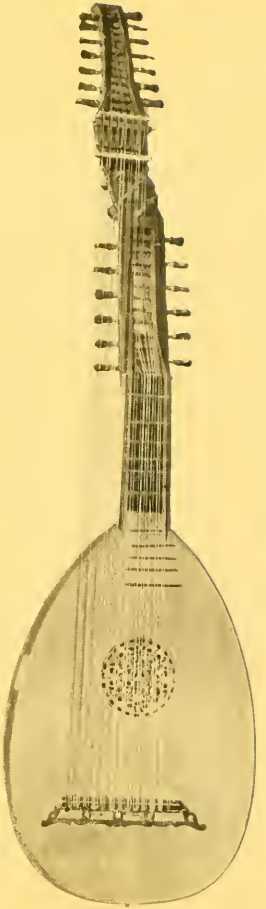
No. 506.

(Rückseite)

No. 507.

Zwei Theorben
von
Joh. Christian
Hoffmann,
Leipzig 1720—25.

Text: Seite 101.



No. 509. Theorbe
von Aloys. Marconcini, Ferrara 1778.
Text: Seite 102.

No. 510. Theorbe,

italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Das Instrument ist anscheinend aus einer gewöhnlichen Laute in kunstloser Weise später zu einer Theorbe umgearbeitet; nur das Korpus ist beibehalten, die Decke und der obere Hals mit den beiden Wirbelkästen sind erneuert. Das schwarz lackierte Korpus ist aus 27 schmalen gekehlten Spänen von Fichtenholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Die drei primitiven kleeblattartig angeordneten Rosetten sind aus dem Deckenholz geschnitzt.

Der Bezug ist vierzehnchörig und besteht aus 6 doppelten Griffbrettsaiten und 8 frei danebenliegenden am Wirbelkasten des Nebenhalses befestigten einzelnen Begleitsaiten; die Stimmung entspricht No. 509 mit hinzugefügter Contra F-Saite.

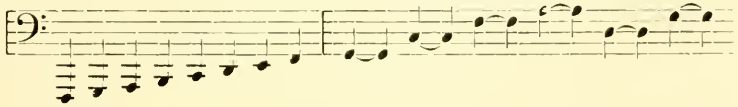
Gesamtlänge 1,27 1/2 m, Korpuslänge 49 1/2 cm, Breite 34 cm.

Chitarronen (Arciliuti).

No. 511. Chitarrone (Arciliuto, romanische Theorbe),

laut geschriebenem Zettel von „**Petrus Albertus, 1598**“ zu Rom erbaut; auf dem oberen Teil der Decke befindet sich außerdem eine Brandmarke mit den Initialen „A P“ und einem Doppelkreuz. Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 26 schmalen Spänen von fichtenartigem Holz zusammengesetzt. In das Schalloch ist eine hübsch geschnitzte Rosette eingelassen.

Der Bezug ist vierzehnchörig und besteht aus 6 doppelten Griffbrettsaiten und 8 frei danebenliegenden, am oberen Wirbelkasten befestigten einzelnen Begleitsaiten in folgender Stimmung:



Gesamtlänge 1,95 1/2 m, Korpuslänge 69 cm, Breite 40 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 233.

Beide Wirbelkästen und der obere Teil des Halses sind erneuert.

No. 512. Chitarrone (Arciliuto, romanische Theorbe),

laut gedrucktem Zettel von „**Magno dieffopru**[char]“ zu Venedig erbaut; aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. — Das braun lackierte Korpus ist aus 33 Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Einlageadern von Eben- und Ahornholz eingefügt sind. Am unteren Teile der Decke befindet sich eine Perlmuttereinlage in Herzform. Die drei kleeblattartig angeordneten Rosetten der Schallöcher sind aus dem Deckenholz geschnitzt. Das Griffbrett ist in Palisander fourniert.

Der Bezug ist vierzehnchörig und stimmt in Anordnung und Stimmung mit No. 511 überein.

Gesamtlänge 1,90 m, Korpuslänge 63 cm, Breite 35 cm.

Abbildung auf Seite 108; Nachbildung des (ergänzten) Zettels auf Seite 272.

No. 513. **Chitarrone** (Arciliuto, romanische Theorbe),
mit geschriebenem Zettel: „**Michele Attore / 1620 Venezia**“. Das gelbbraun lackierte Korpus ist aus 13 Spänen von fichtenähnlichem Holz zusammengesetzt. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette eingelassen. Das Griffbrett ist auf der Vorderseite von breiten Elfenbeinadern eingefaßt; die Rückseite des Halses ist von eingelegten Ahornadern durchzogen.

Der Bezug ist vierzehnchörig und stimmt mit Ausnahme der nur einzeln vorhandenen „Chanterelle“-Saite mit den beiden vorhergehenden Chitarronen No. 511 und 512 überein.

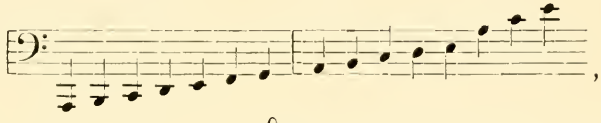
Gesamtlänge 1,84 m, Korpuslänge 51 cm, Breite 32½ cm.

Abbildung auf Seite 108; Nachbildung des Zettels auf Seite 233.

Verschiedene Sammlungen von Kompositionen „con l'intavolatura del Chitarone“ des deutschen Theorbisten Johannes Hieronymus Kapsberger sind 1604—1633 zu Venedig und Rom erschienen. (Vgl. die Aufzählung in Fétis' „Biographie universelle“, Tome 4e, Paris 1883, p. 477.) Die Bibliothek des Museums besitzt hiervon „Libro primo di Arie Passeggiate“ (Rom 1612) und „Libro terzo di Villanelle“ (Rom 1619).

Schwedische und russische Theorben.

Die schwedische Theorbe ist eine der letzten direkten Abarten der eigentlichen Laute und erhielt sich in ihrem Heimatlande etwa bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. In der Bauart erinnert das flache Korpus des Instruments allerdings mehr an die Cither- oder Cistre-Form, doch deuten Spielart und Besaitung unverkennbar auf das Vorbild der (theorbierten) Laute. Der gebräuchlichste Saitenbezug war fünfzehnchörig mit 8 einzelnen Griffbrett- und 7 ebenfalls einzelnen Begleitsaiten in folgender Stimmung:



die Notation erfolgte jedoch im und war eine Oktave höher als der wirkliche Klang. — Als Verfertiger derartiger Instrumente war besonders Mathias Peter Kraft in Stockholm, der bedeutendste schwedische Meister seiner Zeit, geschätzt.

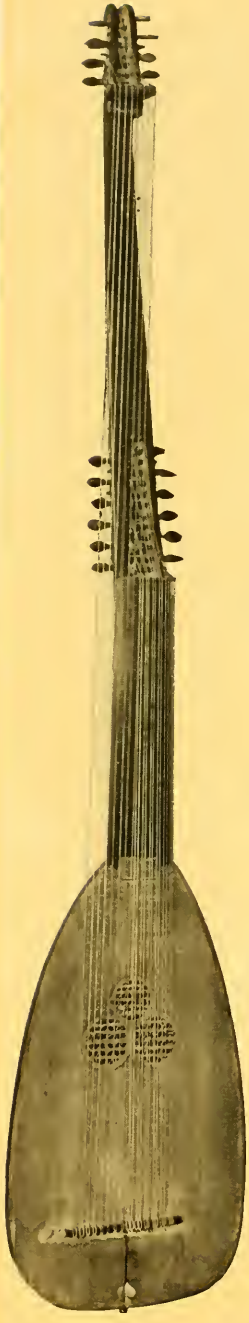
No. 514. **Schwedische Theorbe**
mit gestochenem Zettel: „**Förferdigadt af Johan / Jerner Stockholm 1792**“. Das rotbraun lackierte Korpus ist aus Ahornholz. Der Boden ist ohne jede Wölbung; die flachen Zargen sind — charakteristisch für die schwedischen Theorben — aus einem Stück gearbeitet. Die einfache Rosette des Schallochs setzt sich aus vier in einander übergehenden Ringen zusammen.

Concert de Musique.
Gravé sur un tableau du Dominiquain haute de 4 pieds 10 poulces
et longe de 5 pieds 4 poulces lequel est au Cabinet du Roy
Joseph Picart Romain fecit
Symphonia.
Ex tabula Dominicani alta pedes 4 pollices 10 et lata pedes 5
4 pollices 4, asservata in Pinacotheca Regia

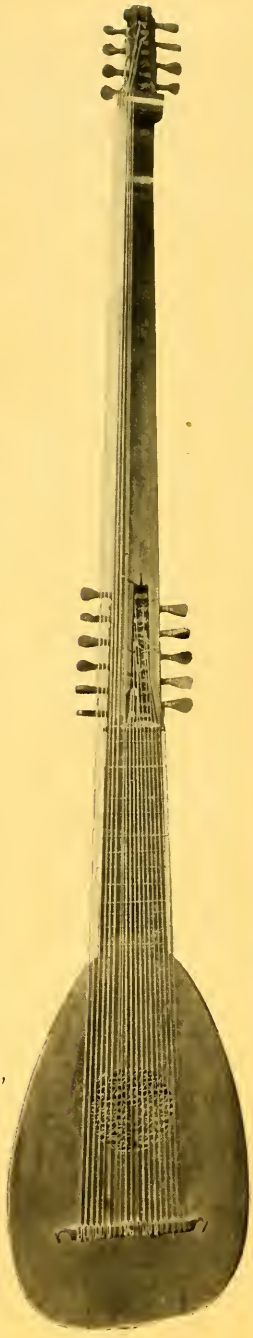
Chitarrone- (Arciliuto-) und Violinspieler.

Nach dem Gemälde „Concert de Musique" von Domenico Zampieri („Domenichino")
(1581—1641)
im „Musée du Louvre" zu Paris.
Kupferstich von Etienne Picart le Romain (1632—1721).

Vorlage im Besitz des Museums.



Kupferstich aus Bonannis
„Gabinetto armonico"
(Rom 1722).



No. 512. No. 513.

Chitarronen (Arciliuti)

von

Magnus Tieffenbruker d. J., Venedig ca. 1610.

Text: Seite 105.

Michele Attore, Venedig 1620.

Text: Seite 106.

Der Bezug ist dreizehnchörig und besteht aus 8 einzelnen Griffbrettsaiten und 5 frei danebenliegenden am Wirbelkasten des Nebenhalses befestigten einzelnen Baßsaiten (ohne Contra-A und -H). — Das Griffbrett trägt 9 messingene Bünde; auf die Decke sind außerdem 8 Halbbünde für die höheren Chöre aufgesetzt.

Gesamtlänge 98 cm, Korpuslänge 48 cm, Breite 33 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 250.

No. 515. Schwedische Theorbe

mit gestochenem Zettel: „**Pet. Kraft / Köngl. Hof Instrum: Makare / Stockholm / No. 593 A:1796**“. Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 7 breiten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt; die Bauart entspricht dem vorhergehenden Instrument. Die Rosette des Schallochs zeigt in der Mitte eine sechssaitige Lyra.

Der Bezug ist fünfzehnchörig und besteht aus 8 einzelnen Griffbrettsaiten und 7 frei danebenliegenden am Wirbelkasten des Nebenhalses befestigten Baßsaiten (in der oben angegebenen Stimmung). Die Baßsaiten lassen sich durch eine an der Rückseite des Halses angebrachte einem „Capotasto“ ähnliche Hebelvorrichtung um einen halben Ton höher stimmen. Das Griffbrett trägt 9 metallene Bünde; auf die Decke sind außerdem 5 Halbbünde für die höheren Chöre aufgesetzt.

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 45 cm, Breite 33 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 253.

No. 516. Schwedische Theorbe

mit lithographiertem Zettel: „**Lorents Mollenberg. / Stockholm. / 1814**“. Das gelbbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist ebenfalls aus 7 breiten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt; im übrigen wie No. 514 und 515. Das Schalloch wird von einer Einlage aus Ahorn- und Ebenholz umsäumt.

Der Bezug ist fünfzehnchörig und entspricht in Anordnung und Stimmung genau der vorhergehenden Theorbe. Außer einer mit No. 515 übereinstimmenden Hebelvorrichtung zur Höherstimmung der Baßsaiten um einen Halbton ist noch ein „Capotasto“ vorhanden, mittels dessen eine weitere Erhöhung der Saiten um zwei Halbtöne bewirkt werden kann; auch für die Griffbrettsaiten ist ein „Capotasto“ zur Höherstimmung um drei Halbtöne angebracht.

Gesamtlänge 1,07 m, Korpuslänge 51 cm, Breite 35 1/2 cm.

Abbildung auf Seite 111, Nachbildung des Zettels auf Seite 261.

Laut einem geschriebenen Zettel unterhalb des Anhängesteges: „*Tillhört | Sauphia Albertina*“ gehörte die Theorbe ehemals der Königin Sophia Albertina von Schweden, der Gemahlin König Oskar II.

No. 517. Russische Theorbe („Torbana“)

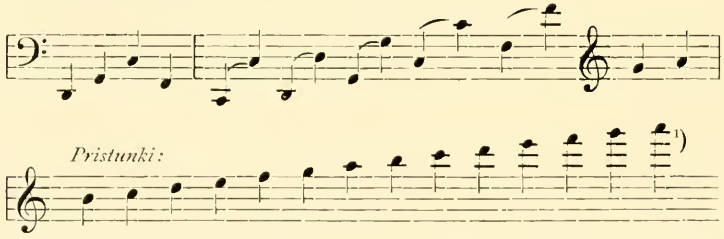
aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das rötlichbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 11 breiten Spänen von Ahornholz zusammengesetzt. Den Deckenrand, den Anhängesteg und das Schalloch umsäumen in dunkles Holz eingelegte hübsche Perlmutter- und Elfenbeinverzierungen.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten und 2 einzelnen Griffbrettsaiten und 4 frei danebenliegenden am Wirbelkasten des Nebenhalses befestigten Baßsaiten. Ueber die rechte Seite der Decke sind außerdem 12 weitere Melodiesaiten („Pristunki") gespannt und an Wirbeln, die an der oberen Seite des Korpus eingelassen sind, befestigt.

Gesamtlänge 1,19½ m, Korpuslänge 52½ cm, Breite 35½ cm.

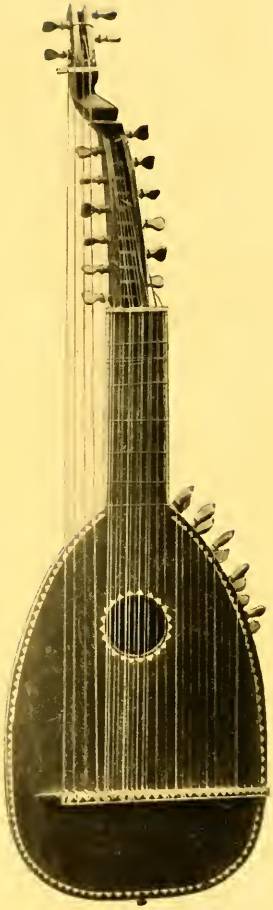
Abbildung auf Seite 111.

Ueber die der „schwedischen Theorbe" verwandte Torbana berichtet der Katalog des Brüsseler Museums (vol. I, p. 351) nach Angaben von Michel Petoukhow-St. Petersburg: „Die während des 18. Jahrhunderts in der Ukraine und in Polen sehr verbreitete Torbana scheint eine Abart der Theorbe und ihr russischer Name auch eine Umbildung der französischen Bezeichnung zu sein. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war sie in den Gouvernements des inneren Rußlands zu einem sehr populären Instrument geworden, verschwand aber fast völlig um 1825.

Die Stimmung der Torbana lautet:

Alle diese Saiten sind aus Darm; die in Oktaven gestimmten Doppelsaiten des ersten Wirbelkastens sind übersponnen."

[1]) Die beiden höchsten „Pristunki" (g^3 u. a^3) sind bei der Torbana No. 517 fortgelassen.

No. 516.
Schwedische Theorbe
von
Lorenz Mollenberg, Stockholm 1814.
Text: Seite 109.



No. 517.
Russische Theorbe
(„Torbana")
aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Text: Seite 109.

No. 519. Pandurina,
wahrscheinlich von
Matteo Sellas, Venedig ca. 1635.
Text: Seite 118.

No. 520. Pandurina
von Stefano Franco,
Florenz 1692.
Text: Seite 118.

No. 524. Mandora,
ital. (Vinaccia?-) Arbeit
aus dem 18. Jahrhundert.
Text: Seite 120.

No. 521. Pandurina,
ital. Arbeit ca. 1690.
Text: Seite 119.

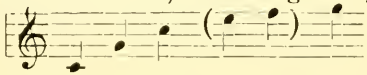
No. 522. Pandurina
von Giovanni Smorsone, Rom 1722.
Text: Seite 119.

Lautenartige Instrumente.

Zu den lautenartigen Instrumenten im engeren Sinne — d. h. unmittelbaren Abkömmlingen der Laute — zählen: Quinterne, Mandora und Mandürchen (Pandurina) und Angélique (Angelica). Die aus der Laute und der Mandora hervorgegangene Mandola entwickelte sich im 17. Jahrhundert zu einer besonderen Familie, der als Diskantinstrument die Mandoline und als Baßinstrument der Mandolone (große Mandola) angehören (vgl. die Abteilung: „Mandolen", Seite 211 f. des Katalogs).

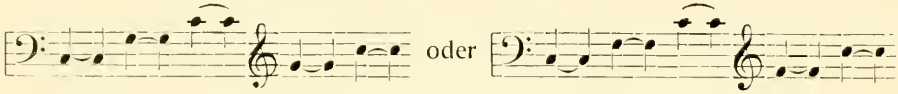
Die Quinterne ist eine bereits im 14. Jahrhundert nachweisbare fünfchörige kleine (Diskant-) Laute, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts außer Gebrauch gekommen zu sein scheint. Die Bezeichnung „Quinterne" ging dann auf die spanisch-italienische Guitarre über (im mittelalterlichen Französisch auch „Guisterne", später „Guiterne", „Quiterne" genannt); jedoch sind beide Instrumentenarten durchaus verschieden und daher wohl von einander zu unterscheiden. (Vgl. hierüber Näheres Seite 135 u. 136: „Ueber die Instrumentenbezeichnung »Quinterne«")

Auch die Mandora und ihr Vorläufer, das Mandürchen oder Mandörchen, sind nichts anderes als über eine niedrige Entwicklungsstufe nicht hinausgekommene kleine Lauten, die zeitlich die Quinterne abgelöst zu haben scheinen. Das Mandürchen war die kleinste gebräuchliche Lautenart; seine Länge betrug nur 40—45 cm.[1]) Das XXVII. Capitel von Praetorius' „Organographia" enthält folgende Beschreibung dieses Instruments: „. . wird von etlichen Bandürichen / von etlichen Mandoer / oder Mandurinicĥ . . . genennet: Jſt wie gar ein klein Läutlein mit 4. Säiten alſo geſtimpt g d̄ g̃ d̃: Etliche auch mit fünff Säiten oder Choren bezogen / ſo vnter einem Mantel füglich / vnd in Franckreich ſehr gebräuchlich ſeyn ſol . . ." — Dieses in Frankreich gebräuchliche „klein Läutlein" wurde ohne die Diminutivform „Mandore" genannt und war nach Mersenne (l. c., p. 93) mit 4—6 Saiten in folgender (wohl eine Oktave tiefer zu lesenden) Stimmung bezogen:

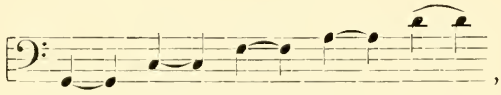
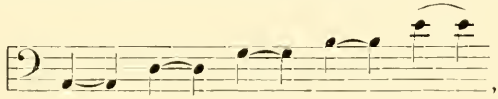


[1]) Ein Exemplar des jetzt sehr seltenen Instruments besitzt das „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 300; im Katalog (S. 52) als „Lille Diskant-Lut" bezeichnet). — Vgl. auch No. 518 des vorliegenden Katalogs. (Nachbildung nach Praetorius.)

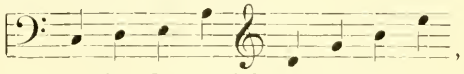
Die italienische Bezeichnung des Mandürchen ist Pandurina. Die Pandurina ist von etwas größerer Mensur als ihre deutsche und französische Schwester — ihre Länge beträgt etwa 55 cm — und hat meist doppelchörigen Saitenbezug. Die Stimmung der fünfchörigen Pandurina lautet (nach Praetorius):



Bei den 6chörigen Instrumenten tritt noch ein höherer Chor hinzu, der in g^2 (bezw. f^2) gestimmt wurde. — Ueber die Spielart der Mandora besagt J. G. Walthers Lexikon v. J. 1732 (S. 381) nach dem „Dictionaire" von Furetiere: „die Chanterelle oder höchste unter nurgedachten 4 Saiten wäre mit dem Zeige-Finger der rechten Hand, woran ein Feder-Kiel gemacht gewesen, die drey übrigen aber wären mit dem Daumen, und zwar eine nach der andern, gerührt, und auf jener die Melodie geführt worden. Man habe jetzo noch dergleichen; aber auch deren von 6 und mehr Saiten, um die Laute desto besser zu imitiren, und nenne sie deswegen *Mandores luthées*."

Diese größere lautenartige Mandora kam im Laufe des 17. Jahrhunderts in Gebrauch und unterschied sich von der gewöhnlichen („Recht Chorist- oder Alt"-) Laute eigentlich nur durch ihre geringere Saitenzahl. Anfänglich wie diese mit fünf Doppelchören in der Stimmung

bezogen, erhielt sie im Laufe der Zeit einen in D oder F gestimmten weiteren (sechsten) Chor und eine in f^1 gestimmte „Chanterelle"-Saite. Die in Frankreich und Italien benutzte Stimmung, die sich später auch in Deutschland einbürgerte, war einen ganzen Ton höher notiert:

entsprach also der damaligen fünfchörigen Guitarre. — Ueber die gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch gebräuchliche Mandora berichtet Joh. Georg Albrechtsberger in seiner „Anweisung zur Composition" (Leipzig, 1790, S. 418):

„Die Mandora, eine kleine Gattung der Laute, wird eben so gespielt, aber anders gestimmt. Diese hat nur acht Chöre von Schafdarmsaiten. N B. ein Chor sind zwey Saiten im Einklange oder in der Octave gestimmt, der höchste Chor aber hat wiederum nur eine Saite, welche hier E heißt. Ihre Stimmung ist, den obersten drey Saiten gemäß, allezeit E moll."

Die genaue Stimmung dieser achtchörigen Mandora ist auf S. 432 desselben Werkes folgendermaßen angegeben:

(Eine Octave tiefer zu lesen!)

und zwar wurden die vier tiefen Baßchöre „auch allezeit tonartmäßig", d. h. nach Tonart und Ausweichungen des betreffenden Stückes, gestimmt.

Einen in historischer Hinsicht interessanten Beitrag zur Geschichte der Mandora enthält außerdem die Vorrede zu der „Großen Sonate für die Guitare allein" von Simon Molitor (7tes Werk, Wien 1806[1]), in der es heißt:

„Gebrauch der Mandora in Italien.

Später erfunden, jedoch noch gleichzeitig mit der Laute, war die Mandora, ein in Bau und Ton der Laute, in der Stimmung aber mehr unserer heutigen Guitare ähnliches Instrument im Gebrauche. (Die Mandora hatte ehemals 15 Saiten oder acht Chöre. Ihre Stimmung stimmt ganz mit jener unserer sechssaitigen Guitare überein, nur hat sie noch ein tiefes D und C. Herr Albrechtsberger im angeführten Werke S. 432 sagt, daß die vier Baßsaiten C D E und A allzeit tonartmäßig gestimmt, und nur die vier vorderen d g h e gegriffen würden. Ich bezweifle nicht, daß Herr Albrechtsberger sich deshalb wohl informirt haben werde. Allein ich muß hier bemerken, daß Herr Magistratsrath Jos. von Fauner in Wien (der einzige Mandorist, den ich hier kenne, dessen vortreffliches Spiel aber auch von diesem sehr schätzbaren Instrumente den vollkommenen Begriff gibt) das tiefe A und E allerdings übergreift; wenn er gleich das letztere bisweilen nach der Tonart mit sehr gutem Effekt verstimmt. Uebrigens hat besagter Herr v. Fauner die doppelte Besaitung wegen ihrer Unbequemlichkeit schon vor längerer Zeit abgeschafft, kürzlich aber sein Instrument noch mit einer neunten Saite im Baß vermehrt.) Dieses ist zwar außer Italien wenig allgemein geworden; dennoch hatte es zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Wien ebenfalls seine Periode, und machte damals ungefähr das nemliche Glück, wie itzt in der neuesten Zeit die Guitare; auch that die Mandora schon damals wegen ihrer Einfachheit der in ihrer Behandlung künstlerischen Laute merklichen Eintrag.

Diese beiden Instrumente, nemlich die Laute und Mandora, sind wirklich so brauchbar, und so angenehm, daß sie in allem Anbetracht kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen. Und doch hat der Gebrauch derselben seit der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so sehr abgenommen, daß man sie bei uns fast nur noch der Gestalt und dem Namen nach kennt."

Diese mit Darmsaiten bezogene Mandora erhielt sich in Italien und zwar besonders in Mailand bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, ist heute aber längst außer Gebrauch gekommen. Ihre Stelle nimmt jetzt die mit Metallsaiten bespannte und mit einem Plektrum angespielte neapolitanische

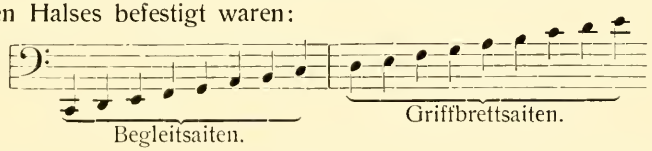
[1]) „Mit einer Vorrede des Verfassers, enthaltend eine historische Darstellung / der Hauptperiode der Cyther und ihrer Abstämmlinge von den ältesten / bis auf unsere Zeiten, nebst Gedanken über die Guitare und deren Behandlung."

Mandola (Alt-Mandoline) ein, die ihr übrigens bereits im 18. Jahrhundert den Rang streitig machte und auf die auch der Name „Mandora" überging. Ueberhaupt besteht zwischen Pandurina und Mandora einerseits und (Mailänder) Mandoline und Mandola andererseits ein enges Verwandtschaftsverhältnis. (Vgl. hierüber auch S. 211 des Katalogs.) — In seinem ausgezeichneten Werke „900—1900. Tausend Jahre Entwicklungs-Geschichte der musikalischen Zeichenschrift" (Berlin 1901), dessen druckfertiges Manuskript sich jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindet, teilt Wilhelm Tappert verschiedene Stücke für Mandora in Tabulatur und Uebertragung mit, die einigen dem 18. Jahrhundert angehörenden handschriftlichen Tabulaturbüchern aus der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Sammlung Tappert) und den Stadtbibliotheken zu Hamburg und Leipzig entnommen sind.[1]) —

Angélique oder Angelica wurde eine große theorbierte Laute genannt, deren durchweg aus Einzelsaiten bestehender Bezug zur Erleichterung der Spielart nach der diatonischen C-dur-Tonleiter angeordnet war. Vgl. Walthers „Musicalisches LEXICON" (Leipzig 1732, S. 36):

„Angelique, ein Engländiſches der Laute in etwas gleichendes Inſtrument, mit einfachen Darm-Saiten bezogen, wird, wie ein Clavier, Ton-weiſe geſtimmet, und ſoll leichter als die Laute zu ſpielen ſeyn." Aehnlich heißt es in Matthesons „Neu-Eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, S. 277): **„Die der Lauten in etwas gleichende Angelique ſoll leichter zu ſpielen ſeyn / und hat mehr bloße Chör oder Säyten / welche man nur ſo fein nach der Ordnung / ohne daß ſich die lincke Hand ſonderlich bemühen darff / anſchlagen kan ..."**

Der Bezug der Angélique bestand aus 17 einzelnen Darmsaiten, von denen die 8 tiefsten als Begleitsaiten freiliegend neben dem Griffbrett angeordnet und in einem besonderen Kragen oder Wirbelkasten des entsprechend verlängerten Halses befestigt waren:



Das einzige Druckwerk, in dem sich Stücke für die Angélique finden, ist die „Musicalische Gemueths-Ergoetzung" von Jacob Kremberg (Dresden, 1689); den hierin enthaltenen vierzig Gesängen ist u. a. auch eine für die Angélique bestimmte in Tabulatur geschriebene Begleitung beigefügt.[2]) — Eine reichhaltige

[1]) Proben hieraus enthält desselben Verfassers gedrucktes Werk „Sang und Klang aus alter Zeit" (Berlin 1906, S. 110, 113, 124).

[2]) Der Titel des Werkes lautet: „Muſicaliſche / Gemueths-Ergoetzung / oder / Arien, / Samt deren unterlegten hochdeutſchen Gedichten / ... welche alſo eingerichtet, daß ſie / entweder / mit einer Stimme allein zu ſingen benebenſt dem General Baß / oder aber / zugleich und beſonders auf der / Lauthe, Angelique, Viola di Gamba, / und

Sammlung von Stücken für die Angélique besitzt die Großherzogl. Bibliothek zu Schwerin in dem aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammenden Tabulaturbuch der Bernardina Charlotta Trezier geb. Blanckenfordt.[1]) Einige weitere Stücke für Angélique sind in einem derselben Zeit angehörenden Lautentabulaturbuch enthalten, das die Bibliothek des Benediktinerstifts Raigern in Mähren aufbewahrt.[2]) — Erhalten hat sich anscheinend nur ein einziges Exemplar einer „Angélique", das aus der ehemaligen Sammlung des Grafen Correr in Venedig stammt und sich jetzt im Museum des Brüsseler Conservatoire befindet (No. 1578; 3e vol. du Catalogue p. 150).

Aehnlich der Angélique wird ein lautenartiges Instrument Apollon gewesen sein, von dem Walthers Lexikon (S. 41) folgendes berichtet: „. . ein **muſicalisches von Mr. Prompt, einem Frantzoſen, erfundenes Inſtrument, ſo zwantzig einfache Saiten, und viel gemeinſchafftliches mit der Theorbe hat; aber unvergleichlich beſſer afficiren, auch bequemer zu ſtimmen ſeyn ſoll.** ſ. den *Mercure Galant*, im Monat *Januar*. des 1678ten Jahres, *p. 80.*"

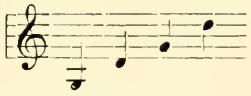
Cbitarra, / können geſpielet werden. / Alle nach der neueſten Italieniſch und Frantzöſiſchen Manier. / Dresden. / In Verlegung des Authoris .... 1689". — Die Uebertragung für die Angélique ist für ein 16saitiges Instrument (im Umfang von D—e¹) geschrieben. Das zur Geschichte und Tabulatur der Zupfinstrumente des 17. Jahrhunderts wertvolle Kremberg'sche Werk ist auch in den Abteilungen „Guitarren" und „Citherartige Instrumente" (Seite 130 u. 202) des vorliegenden Katalogs erwähnt. Vgl. hierzu ferner die Nachbildung des Titelkupfers (S. 200), dessen Instrumentenembleme vermutlich die einzige authentische Abbildung einer Angélique enthalten.

[1]) Vgl. O. Kade, „Die Musikalien-Sammlung des . . Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses" (II. Band, Schwerin 1893, S. 265).

[2]) Vgl. Fachkatalog der Wiener Musikausstellung 1892, S. 160 No. 109. — Proben und Uebertragungen aus diesem und dem Schweriner Manuskript sowie der Kremberg'schen „Gemüths-Ergoetzung" enthält die bereits erwähnte Sammlung „Sang und Klang aus alter Zeit" von W. Tappert (S. 97—103).

No. 518. Mandürchen,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Abbildung in Praetorius' „Sciagraphia“ (Tafel XVI, No. 5). Das dunkelbraun lackierte Korpus des zierlichen Instruments ist aus 12 schmalen Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahorn- und Ebenholzadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine ausgesägte Rosette eingelassen. Das Kopfstück läuft in eine schneckenartige Windung aus.

Der Bezug besteht aus 4 einzelnen Saiten in der Stimmung:

Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 44½ cm, Korpuslänge 21½ cm, Breite 12½ cm.

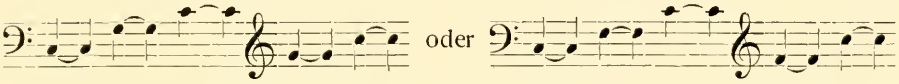
Abbildung auf Seite 121.

Pandurinen.

No. 519. Pandurina

ohne Zettel des Erbauers, aber wahrscheinlich eine Arbeit von Matteo Sellas in Venedig aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (1635.) Das hübsche, reich verzierte Instrument ist mit Ausnahme der Decke ganz aus Jacarandaholz verfertigt. Das braun lackierte Korpus ist aus 11 Spänen zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind, die sich auf der Rückseite des Halses fortsetzen; auch die Rückseite des Kragens zeigt Elfenbeinverzierung. Auf dem unteren und oberen Teil der Decke sind zwei Herzen aus Jacarandaholz eingelegt; der Anhängesteg ist mit einer gravierten Elfenbeinplatte belegt. Die zierliche Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt.

Der Bezug ist fünfchörig; alle Saiten sind paarweise angeordnet in folgender Stimmung:



Das Griffbrett trägt 10 elfenbeinerne Bünde; auch die Wirbel sind aus Elfenbein.

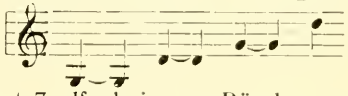
Gesamtlänge 56½ cm, Korpuslänge 28 cm, Breite 15 cm.

Abbildung auf Seite 112.

No. 520. Pandurina

mit geschriebenem Zettel: „**Stefano Franco / Firenze 1692**“; am unteren Teil des Korpus ist außerdem ein Wappen mit den Initialen „S F“ als Brandmarke angebracht. Das hellbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 13 Spänen von Zypressenholz zusammengesetzt. Die primitive Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt. Die schildartige Schnecke zeigt eine Einlage von Elfenbein und Jacarandaholz.

Der Bezug ist vierchörig und besteht aus drei doppelten und einer einzelnen („Chanterelle"-) Saite in folgender Stimmung:



Das Griffbrett trägt 7 elfenbeinerne Bünde.

Gesamtlänge 50½ cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 13½ cm.

Abbildung auf Seite 112, Nachbildung des Zettels auf Seite 244.

No. 521. Pandurina,

ebenfalls italienische Arbeit aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus 13 Elfenbein- und 2 Schildpattspänen zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind, die sich auf der Rückseite des Halses fortsetzen. Griffbrett und Wirbelkasten sind aus Ebenholz und ebenso wie der Deckenrand von Elfenbeinadern eingefaßt. Auf dem oberen und unteren Teil der Decke sind gravierte Perlmutterverzierungen in Form von Masken aufgelegt. Der Anhängesteg ist aus Elfenbein. Die Rosette des Schallochs wird von einer in rotbraunen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung umsäumt. Das Griffbrett ist mit einer gravierten Elfenbeinplatte verziert, die eine früchtetragende Herme zeigt. Die Wirbel sind aus Elfenbein. Der Kragen läuft in ein graviertes Elfenbeinplättchen mit einem eingelegten hübschen Perlmutterrelief aus.

Der Bezug ist fünfchörig und stimmt mit No. 519 überein.

Gesamtlänge 51 cm, Korpuslänge 25 cm, Breite 13½ cm.

Abbildung auf Seite 112.

No. 522. Pandurina

mit geschriebenem Zettel: „**Giouanni Smorsone In Roma. 1722.**" Das hübsche Instrument ist mit Ausnahme der Decke ganz aus Jacarandaholz verfertigt und mit Elfenbein verziert. Das Korpus ist aus 13 Spänen zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind, die sich auf der Rückseite des Halses fortsetzen. Der Anhängesteg ist mit Ebenholz und Elfenbein eingelegt. Die Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt. Das Griffbrett, das 12 Bünde von Elfenbein trägt, ist mit einem hübsch eingelegten Elfenbeinornament verziert; die Rückseite des Kragens weist ebenfalls Elfenbeineinlagen auf.

Der Bezug ist sechschörig; alle Saiten sind paarweise angeordnet. Die Stimmung entspricht No. 519 mit hinzugefügten „Chanterelle"-Saiten g^2 oder f^2.

Gesamtlänge 56 cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 14 cm.

Abbildung auf Seite 112, Nachbildung des Zettels auf Seite 268.

No. 523. Pandurina,

italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das rötlichbraun lackierte Korpus des ziemlich einfach gearbeiteten Instruments ist aus 13 Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine ausgesägte Rosette eingelassen.

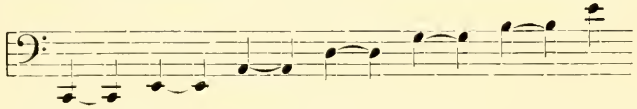
Der Bezug stimmt mit No. 522 überein. Das Griffbrett trägt 7 elfenbeinerne Bünde; außerdem sind auf die Decke 5 weitere Bünde aus Ebenholz für die höheren Saiten (sog. „Halbbünde") aufgesetzt.

Gesamtlänge 58 cm, Korpuslänge 26½ cm, Breite 15½ cm.

Mandoren

(„Mandores luthées").

No. 524. Mandora,
italienische an die Art der Vinaccia in Neapel erinnernde Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das rötlichbraun lackierte Korpus ist aus 19 Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Der Deckenrand wird von einer Elfenbeinader umsäumt. Die hübsch geschnitzte Rosette des Schallochs ist mit einer Schildpatt- und Perlmuttereinfassung umgeben. Griffbrett und Kragen sind in ähnlicher Weise mit gravierten Perlmuttereinlagen geschmückt; der Kragen läuft in ein mit Elfenbein und Perlmutter verziertes viereckiges Plättchen aus.

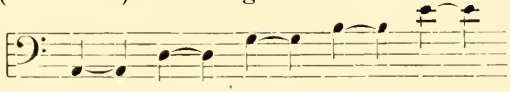
Der Bezug ist siebenchörig und besteht aus sechs doppelten und einer einzelnen („Chanterelle-") Saite in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 8 feste Bünde aus Elfenbein; auf die Decke sind außerdem 7 Bünde aus Ebenholz für die höheren Saiten (sog. „Halbbünde") aufgesetzt.

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 50½ cm, Breite 32½ cm.

Abbildung auf Seite 112.

No. 525. Mandora,
ebenfalls italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Korpus ist aus 25 schmalen Spänen von Ebenholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind, die sich auf der Rückseite des Halses fortsetzen. In das von einer Perlmutterverzierung eingefaßte Schalloch ist eine sternförmige Rosette aus Elfenbein eingelassen. Das Griffbrett und das guitarrenartige Wirbelbrett sind ebenfalls mit gravierten Perlmuttereinlagen verziert.

Der Bezug ist fünfchörig; alle Saiten sind paarweise angeordnet in folgender (Guitarren-) Stimmung:



Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 87 cm, Korpuslänge 43½ cm, Breite 30 cm.

No. 526. Mandora
mit gedrucktem Zettel: „**GIUSEPPE PRESBLER / In Milano / nella Contrada della Dogana / all' insegna del Sole 1796**". Das hellbraun lackierte Korpus ist aus 17 Spänen von zedernartigem Holz zusammengesetzt, zwischen denen dunkle Holzadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette eingelassen.

No. 518.
Mandürchen.

In der Werkstatt
des Museums
angefertigte Nachbildung.

Text: Seite 118.

(Im Verhältnis zu No. 527
in etwas vergrößertem
Maßstabe.)

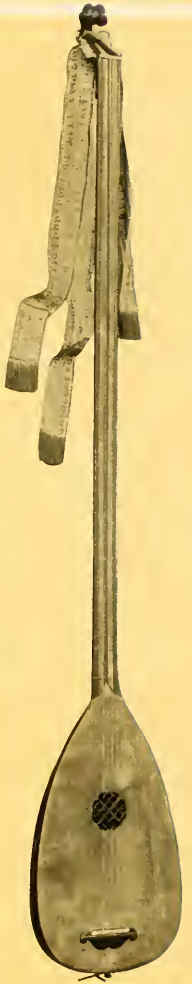
No. 527. Angélique
(Angelica).
In der Werkstatt des Museums
angefertigte Nachbildung.

Text: Seite 123.

No. 528. Colascione (Colachon),
italienische Arbeit
aus dem 17. Jahrhundert.

Text: Seite 124.

Colachon-Spielerin.
(Kupferstich aus
Bonannis „Gabinetto armonico“,
Rom 1722.)



No. 529. Colachon,
deutsche Arbeit a. d. 1. Hälfte d. 18. Jahrh.

Text: Seite 125.

Der Bezug ist siebenchörig und entspricht mit Ausnahme des ebenfalls doppelten höchsten Chors der Mandora No. 524.

Gesamtlänge 93½ cm, Korpuslänge 48 cm, Breite 31½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 262.

NB. Auch die kleinen Lauten No. 501, 504 u. 505 können als Mandoren („*Mandores luthées*") bezeichnet werden, da — wie erwähnt — die Mandora des 18. Jahrhunderts sich von der gewöhnlichen (11—14chörigen) Laute nur durch die geringere Anzahl ihrer Saiten und etwas andere Stimmung unterschied.

No. 527. Angélique (Angelica),

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Abbildung des Originalinstruments im Museum des „Royal Conservatoire de Musique" zu Brüssel (No. 1578; cf. vol. 3e du Catalogue, p. 150).

Das rötlichbraun lackierte lautenartige Korpus ist aus 29 schmalen Spänen von Eschenholz zusammengesetzt. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette aus Pergament eingelassen.

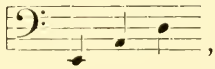
Der Bezug besteht aus 17 einzelnen Darmsaiten in der auf S. 116 angegebenen Anordnung und Stimmung. Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

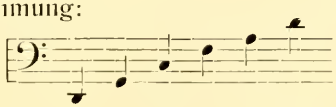
Gesamtlänge 1,29½ m, Korpuslänge 36 cm, Breite 24½ cm.

Abbildung auf Seite 121.

Colachons (Colascioni).

Der Colachon oder Calichon (ital.: „Colascione", auch „Calascione"; franz.: „Colachon") ist ein lautenartiges Instrument, das ähnlich dem Chitarrone ein Lautenkorpus mit einem giraffenartig langen Hals, aber nur eine geringe Anzahl — zwei bis drei, später auch fünf oder sechs — meist einzelner Saiten aus Metalldraht besitzt, die mit oder ohne Plektrum angerissen wurden; doch war auch ein Darmsaitenbezug üblich. Die Stimmung der Saiten erfolgte im 17. Jahrhundert nach Mersennes „Harmonie Universelle" (Paris 1636) in den Quartintervallen:



bei zweisaitigen Instrumenten fiel die tiefste E-Saite fort. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts hatte der Colachon in Deutschland nach Matthesons „Neu-Eröffnetem Orchestre" (Hamburg 1713, S. 279) einen Bezug von sechs einzelnen Saiten in folgender Stimmung:

Diese Besaitung, die auch bei der 6-chörigen Mandora gebräuchlich war (vgl. S. 114), entsprach mit Ausnahme der mittelsten Saite (f statt e)

der Tenor-Viola da Gamba. Das Griffbrett war entsprechend seiner Länge in 16 bis 24 lose Halbtonbünde eingeteilt, die auf jeder Saite das Greifen einer chromatischen Tonleiter von 1½—2 Oktaven Umfang ermöglichten.

Der Colachon ist zweifellos von sehr hohem Alter. Seine Urform ist anscheinend in dem türkischen „Tanbour kebyr" (Tanbura) zu suchen, der ebenfalls einen lautenartigen Schallkörper und einen auffallend langen Hals besitzt. In dem „Gabinetto Armonico" von Filippo Bonanni (Rom 1722), welchem Werk die Abbildung auf Seite 122 des Katalogs entnommen ist, wird der Colascione als ein besonders von den türkischen Frauen benutztes Instrument beschrieben. Vom Orient gelangte es nach Unteritalien und wurde namentlich als Volksinstrument in Neapel gepflegt; hier war der Colascione auch in kleinerer Form und in einer eine Oktave höheren Stimmung unter dem Namen „Mezzo Colascione" oder „Colasciontino" im Gebrauch. — Eine ausführliche Beschreibung des Instruments bietet Mersennes „Harmonie Universelle" („Liure Second des Instrumens", p. 99). In Deutschland scheint der Colachon oder Calichon erst im Laufe des 17. Jahrhunderts bekannt geworden zu sein, da er von Praetorius noch nicht erwähnt wird. Später wurde er hier sogar, wie es Matthesons „Neu-Eröffnetes Orchestre" (s. ob.) beweist, als Generalbaßinstrument in der Kammermusik verwendet.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird von einigen Virtuosen berichtet, die als Colachonspieler auftraten: zwei Brüder (Domenico und .. ?) Cola (Colas) aus Brescia, die 1766 eine Kunstreise durch Deutschland unternahmen, und zwei andere Brüder (Giacomo und ....?) Merchi aus Neapel, die 1753 als Gnitarre- und Colascione-Virtuosen nach Paris gekommen waren.

In Tapperts „Sang und Klang aus alter Zeit" (Berlin 1906) ist S. 118 ein Menuett für das sechssaitige Calichon aus einer vom Prinzen Anton von Sachsen komponierten Sonatine (*„Sonatina per il Gallichona"*) in französischer Tabulatur und moderner Uebertragung abgedruckt und ein Zitat aus dem „Narrennest" (nicht „Narrenmess", wie Tappert schreibt!) von Abraham a Santa Clara (geb. 1644, gest. 1709) mitgeteilt: „Ein anderer aber ſpielt Theorb und Galiſchan" (Colachon).

No. 528. Colascione (Colachon),

italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 25 schmalen Spänen zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette aus Pergament eingelassen. Das Kopfstück des Wirbelkastens ist mit einer Perlmutterblume verziert.

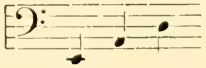
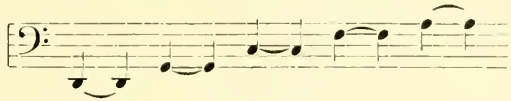
Der Bezug besteht aus 3 einzelnen Metallsaiten in folgender Stimmung:

Gesamtlänge 1,59 m, Korpuslänge 42 cm, Breite 30 cm.

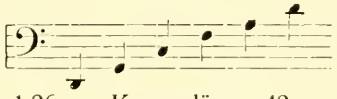
Abbildung auf Seite 122.

No. 529. Colachon (Colascione),
anscheinend deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Korpus ist aus 9 abwechselnd angeordneten, hell und dunkel lackierten Spänen von schlichtem und geflammtem Ahornholz zusammengesetzt. Der Hals, der eine Länge von 1¼ m hat, ist auf beiden Seiten mit Ahorn- und Ebenholzstreifen eingelegt. In das Schalloch der aus Weidenholz verfertigten Decke ist eine primitiv geschnitzte Rosette eingelassen. Die zehn Wirbel sind aus Bein. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Metallsaiten, die wahrscheinlich folgendermaßen gestimmt wurden:

Gesamtlänge 1,98 m, Korpuslänge 53½ cm, Breite 30½ cm.
Abbildung auf Seite 122.

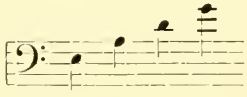
No. 530. Colascione,
italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das primitive Instrument ist anscheinend aus einer Alt-Laute zu einem Colascione umgearbeitet worden. Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 11 Spänen von Ahornholz zusammengesetzt. In das Schalloch ist eine mit Similisteinen besetzte einfache Rosette eingelassen. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 6 einzelnen Metallsaiten in folgender Stimmung:



Gesamtlänge 1,36 m, Korpuslänge 43 cm, Breite 28 cm.

No. 531. Mezzo Colascione (Colasciontino),
ebenfalls italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Korpus ist aus der halben Schale eines Flaschenkürbis verfertigt. Der Hals ist auf der Rückseite in Ebenholz fourniert und von Elfenbeinadern durchzogen. Auf dem oberen und unteren Teil der Decke sind Perlmutterblumen eingelegt; auch das Schalloch ist von einer Perlmutterverzierung eingefaßt. Das Griffbrett ist mit hübschen ornamentalen Einlagen von Ebenholz, Horn und Perlmutter verziert. Der Wirbelkasten läuft in eine eigenartige schneckenähnliche Windung aus.

Der Bezug besteht aus 4 einzelnen Metallsaiten in folgender Stimmung:

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 45½ cm, Breite 10½ cm.

Guitarre-Spielerin.

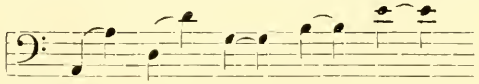
Nach einem Gemälde von Augustin Quesnel
(französ. Meister des 17. Jahrhunderts)
in der Landesgemäldegalerie zu Budapest.

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlags Ad. Braun & Cie. in Dornach reproduziert.

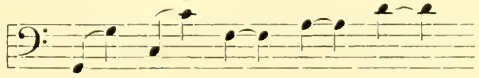
GUITARREN.

Ebenso wie Harfe und Laute entstammt die Guitarre, die ihren Namen der griechischen Kithara (κιθάρα) verdankt, dem Morgenland; ihre Urahnen und Vorläufer sind ebenfalls bei den Aegyptern, den Persern und Arabern zu suchen, und auf demselben Wege wie die ihr verwandte Laute gelangte sie durch das Eindringen der Araber in die Pyrenäenhalbinsel im 8. und 9. Jahrhundert nach Europa. Aber im Gegensatz zur Laute, die bereits im 14. Jahrhundert über alle Kulturländer Europas verbreitet war, blieb die Guitarre viel länger auf Spanien beschränkt und galt auch noch später als ein typisch spanisches Nationalinstrument („Chitarra spagnuola"). Gegenüber der „Vihuela" genannten aristokratischeren Laute nahm sie in ihrer neuen Heimat anfangs die untergeordnete Stellung eines Volksinstruments ein; jedoch scheint sie hier schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Laute aus ihrer bevorzugten Stellung ziemlich verdrängt zu haben. — Von der Laute unterschied sich die alte Guitarre durch die meist flache oder nur wenig gewölbte Bauart des Bodens, die hohen Zargen und die violenartigen Einbiegungen ihres Korpus: Eigenheiten, die sich das Instrument bis heute bewahrt hat.

Der ursprüngliche Bezug der persischen und arabischen Guitarre („Sitar") bestand nur aus drei Saiten; doch wurde in Spanien schon früh ein vierter Chor hinzugefügt. (Stimmung: f, c, ē, ā.) In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die Besaitung fünfchörig, und zwar wird die Einführung des fünften (höchsten) Chors Vincent Espinel in Madrid (geb. 1550 zu Ronda, gest. 1624 zu Madrid) zugeschrieben. Diese fünfchörige Besaitungsart in folgender der damaligen Laute entsprechenden Stimmung:



oder auch einen Ton tiefer:



steigerte sich nicht im Laufe der Zeit wie bei der Laute zur Vielchörigkeit sondern blieb bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts endgültig bestehen. Alle Saiten waren paarweise angeordnet, doch wurde die höchste Saite, „la Chanterelle", zuweilen auch nur einchörig aufgezogen.

Von Spanien aus muß die Guitarre unter dem Namen „Guisterne“ (später „Guiterre“) schon sehr früh nach dem benachbarten Frankreich gelangt sein; in Italien, wo sie wie die Laute auch von Sizilien aus Eingang fand, war sie bis ins 16. Jahrhundert noch verhältnismäßig selten anzutreffen, erlebte dann aber auch hier eine mit dem Beginn des nächsten Jahrhunderts einsetzende reiche Blütezeit. — Neben der eigentlichen mit fünf doppelten Darmsaiten bezogenen Guitarre war in Italien und in den am Adriatischen Meere gelegenen Balkanländern bis ins 18. Jahrhundert gleichzeitig eine Abart des Instruments in Gebrauch, die als „Chitarra a battente“ bezeichnet wird. (Vgl. Seite 141 f. des Katalogs.) Diese „Schlagguitarre“ unterschied sich von der gewöhnlichen Guitarre nicht nur durch die auffallend starke Wölbung des Bodens[1]) und die größere Höhe ihrer Zargen sondern auch durch den aus Metallsaiten bestehenden Bezug, der wie bei Cistre und Mandoline auf den Gebrauch eines Plektrum beim Spiel hindeutet. Die Saiten waren ebenfalls meist paarweise angeordnet; öfter wurden aber auch einzelne Chöre durch eine dritte Saite verstärkt. Am längsten erhielt sich die später siebenchörig bezogene ‚Chitarra a battente‘ in Toskana. —

Zweifellos am spätesten hat sich die Guitarre in Deutschland eingebürgert. Virdung und die übrigen deutschen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts erwähnen sie noch nicht; erst Praetorius beschreibt sie (1619) im XXVI. Kapitel der „Organographia“ unter dem Namen „Quinterna“[2]) oder „Chiterna“ als ein vier- oder fünfchöriges Zupfinstrument, das hauptsächlich von italienischen Komödianten gebraucht würde („. . . vnd brauchens in Italia die Ziarlatini vnd Salt' in banco (das ſind bey vns faſt wie die Comoedianten vnnd Poſſenreiſſer) nur zum ſchrumpen; Darein ſie Villanellen vnd andere närriſche Lumpenlieder ſingen. Es können aber nichts deſto weniger auch andere feine anmuthige Cantiunculae vnd liebliche Lieder von eim guten Senger vnd Muſico Vocali darein muſicirt werden“); doch geht aus Praetorius' etwas unsicher und nicht so zuverlässig wie sonst erscheinenden Angaben, die überdies mit seiner ein sechschöriges Instrument zeigenden Abbildung nicht übereinstimmen, hervor, daß die Guitarre damals in Deutschland nur vereinzelt anzutreffen war — ein Zustand, der fast das ganze folgende Jahrhundert andauerte.[3])

[1]) In Frankreich werden daher derartige Guitarren („à dos bombés“) „Guitares en bateau“ oder in origineller Weise auch „Guitares à la capucine“ genannt.

[2]) Ueber die vielfach schwankende und ungewisse Bedeutung der Instrumentenbezeichnung „Quinterna“ vgl. Seite 135 u. 136 des Katalogs.

[3]) Bestätigungen für die Pflege der Guitarre in Deutschland während des 17. und 18. Jahrhunderts bietet Krembergs „Musicalische Gemueths-Ergoetzung“ (Dresden 1689; vgl. Seite 116), ferner die Erwähnung bei Mattheson (1713), Baron (1727), Walther (1732) u. a. — Ebenso wie für die Laute (vgl. die Fußnote auf

Eine rasche und völlige Wandlung in der Beliebtheit und Verbreitung der Guitarre in Deutschland erfolgte erst im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, und zwar ist dieser Umschwung der Herzogin Anna Amalia von Weimar, der Mutter Carl Augusts, zu verdanken, die das Instrument in Italien kennen lernte und es i. J. 1790 mit nach Weimar brachte. Der Weimarische Hofinstrumentenmacher Jakob August Otto (geb. 1760 zu Gotha, gest. 1829 zu Lobeda) gibt hierüber in einer von ihm 1828 herausgegebenen kleinen Schrift „Ueber den Bau der Bogeninstrumente" (im Anhang, S. 94—97) folgenden Bericht: *„Dieses Instrument ist aus Italien zu uns gekommen. Im Jahre 1788*[1]) *brachte die Herzogin Amalia von Weimar die erste Guitarre von da mit nach Weimar, und sie galt damals als ein neues italienisches Instrument. Es erhielt sogleich allgemeinen Beifall. Von Herrn Kammerherrn von Einsiedel*[2]) *bekam ich den Auftrag, für ihn ein gleiches Instrument zu verfertigen. Nun mufste ich noch für viele andere Herrschaften dergleichen machen, und bald wurde die Guitarre in mehreren grofsen Städten, in Dresden, Leipzig, Berlin bekannt und beliebt. Von dieser Zeit an hatte ich zehn Jahre hindurch so viele Bestellungen, dafs ich sie kaum befriedigen konnte.*[3]) *Dann aber fingen immer mehr Instrumentenmacher an, Guitarren zu verfertigen, bis sie endlich fabrikmäfsig in grofser Anzahl gemacht wurden, z. B. in Wien, Neukirchen und Tyrol. — Jene erste italienische Guitarre wich aber von den jetzigen ab, denn sie hatte nur 5 Saiten,*[4]) *und blofs eine besponnene Saite, nämlich das tiefe A. Weil die D-Saite sehr stumpf klang, versuchte ich diesem Uebelstande durch eine übersponnene Saite abzuhelfen, was mir*

Seite 77) wurde übrigens auch für die Guitarre eine nicht die Noten sondern die Griffe auf den Bünden bezeichnende Tabulaturschrift angewendet; eine große Anzahl derartiger dem 16. und 17. Jahrhundert angehörenden spanischen und italienischen Guitarrentabulaturen ist noch in Bibliotheken erhalten und beweist die ausgedehnte Pflege, derer sich die Guitarre damals in den romanischen Ländern erfreute. (Vgl. G. Morphy, „Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle", Leipzig 1902.)

[1]) Dies ist ein (bereits oben berichtigter) Irrtum Otto's, der seither in alle einschlägigen Werke unwidersprochen übergegangen ist. Die Herzogin trat ihre italienische Reise am 15. August 1788 an, kehrte aber erst nach fast zweijähriger Abwesenheit Anfang Juni 1790 — und zwar in Begleitung Goethes, der ihr einige Wochen vorher bis Venedig entgegengereist war — nach Weimar zurück. (Vgl. z. B. Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand, 31. Band, Stuttgart und Tübingen 1830, S. 14.)

[2]) Fried. Hild. Freiherr v. Einsiedel (geb. 1750, gest. 1828), mit Goethe und Wieland befreundet, war Kammerherr der Herzogin Luise von Weimar, der Gemahlin Carl Augusts.

[3]) Einen Beweis hierfür gewährt der Briefwechsel zwischen Schiller und Körner a. d. J. 1797. Die betreffende Guitarre benutzte später Theodor Körner; sie befindet sich jetzt im Körner-Museum zu Dresden.

[4]) Die doppelchörige Besaitung der „Chitarra spagnuola" war im Laufe des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Italien zu Gunsten eines einchörigen Bezugs aufgegeben worden; vgl. z. B. No. 554 des Katalogs.

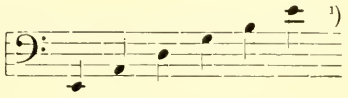
auch gelang. — Vor ungefähr dreifsig Jahren erhielt der Herr Capellmeister Naumann[1]*) in Dresden eine Guitarre dieser Art mit 5 Saiten. Bald nach Empfang derselben forderte er mich dazu auf, dafs ich eine Guitarre für 6 Saiten einrichten, und noch eine Saite für das tiefe E anbringen möchte. Mit dieser Vervollkommnung baute ich nun mehrere, und fand bald die allgemeinste Anerkennung. So hatte die Guitarre theils durch mich, theils auf Veranlassung des Capellmeisters Naumann drei übersponnene Saiten erhalten. — Sie erwarb sich schnell überall viele Gönner, da sie für Jeden, der singelustig und singefähig ist, das angenehmste und leichteste Accompagnement abgiebt, überdies auch leicht transportabel ist. Aller Orten sah man die Guitarre in den Händen der angesehensten Herren und Damen. Jetzt wird sie nicht mehr so gesucht, und man nimmt häufiger das Clavier zum Accompagnement für Gesang. — Sonst wurden die Lauten häufig in Guitarren verwandelt, weil sie schöner und sanfter im Ton sind, als die gewöhnliche Guitarre. Daher verfertigte man auch späterhin neue Guitarren in Lautenform.*[2]*) Aber wegen ihres runden Körpers sind solche unbequem zu spielen, wesshalb diese Bauart bald nachliefs. Dazu trug auch der hohe Preis mit bei.....“*

Allerdings erscheint bei diesen Angaben Ottos, die er übrigens erst fast dreißig Jahre nach der „Wiedergeburt“ der Guitarre niederschrieb, die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß sie von ihm aus leicht erklärlichen Gründen etwas zu seinen Gunsten zurechtgestutzt seien, denn es muß auffallend erscheinen, daß es nur des kurzen Zeitraums eines Jahrzehnts bedurfte, um die neue sechssaitige Guitarre in ganz Deutschland zu einem Modeinstrument werden zu lassen, das in allen Volksschichten verbreitet war und von alt und jung zur Begleitung des Gesanges eifrigst gepflegt wurde. Auch auf Frankreich, wo sie freilich schon im Laufe des 18. Jahrhunderts die entthronte Laute großenteils ersetzt hatte, und England erstreckte sich diese ungemeine Vorliebe für die Guitarre, so daß man fast von einer Modekrankheit sprechen kann, die in Europa während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts herrschte und deren Ursache die harmlose Guitarre war. — Ottos Neuerung der Einführung der sechsten Saite wird wohl nur auf Deutschland zu beschränken sein;[3]) immerhin ist ihm das Verdienst nicht abzusprechen, der erste deutsche Guitarrenmacher jener Zeit gewesen zu sein und zu ihrer Popularisierung wesentlich beigetragen zu haben.

[1]) Johann Gottlieb Naumann, geb. 17. April 1741 zu Blasewitz bei Dresden, gest. 23. Oktober 1801 als Kgl. sächs. Oberkapellmeister zu Dresden.

[2]) Vgl. hierzu No. 572–574 (aus Lauten umgearbeitete Guitarren oder „guitarrisierte Lauten“) und No. 569–571 (Guitarren in Lautenform).

[3]) In der Vorrede zu seiner 1806 erschienenen „Großen Sonate für die Guitarre allein“ sagt S. Molitor: *„In Frankreich ist — nach Kompositionen der beliebtesten französischen Kompositeurs für dieses Instrument zu urtheilen — diese sechste Saite noch lange nicht so allgemein angenommen, als sie es sollte; bei uns in Teutschland hingegen ist die Guitarre itzt nur in diesem vervollkommneten Zustande im Gebrauch.“*

Die Gesamtlänge der Guitarre beträgt etwa 90—95 cm; Hals und Korpus sind ungefähr gleich lang. Der flache Boden ist mit der Decke durch ziemlich hohe Zargen verbunden; zu Boden und Zargen wird meist Ahorn-, Jacaranda- oder Ebenholz, zur Decke fein gemasertes Fichtenholz verwendet. Aehnlich wie bei den alten Violen ist das Korpus in der Mitte seiner Länge mit runden Einbiegungen versehen; durch die hierdurch entstehende an die arabische Ziffer 8 erinnernde charakteristische Form unterscheidet sich die Guitarre wesentlich von der Laute und deren moderner Abart, der Mandoline. Die Einbiegungen waren übrigens bei Guitarren des 16.—18. Jahrhunderts in weit geringerem Maße markiert als bei späteren Instrumenten. Die Decke ist in der Mitte von einem runden Schalloch durchbrochen, das bei alten Instrumenten durch eine oft vertiefte Rosette aus Pergament verziert war, später aber offen gelassen wurde. Das Griffbrett ist mit einer ziemlich großen Zahl von Halbtonbünden versehen, und zwar ist die Guitarre — im Gegensatz zur Laute, die lose Darmbünde besaß — meist mit festen Bünden aus eingelegten Elfenbein- oder Metallstreifen ausgestattet. An den Hals ist eine nach rückwärts geneigte Holzplatte angesetzt, das sog. Wirbelbrett, in dem die Wirbel befestigt sind; neuere Guitarren haben häufig an Stelle der Wirbel eine messingene Schraubenstimmvorrichtung. — Der Bezug besteht aus sechs (einzelnen) Saiten in der Stimmung:

Die drei höheren Saiten sind gewöhnliche Darmsaiten, die drei tieferen mit Kupfer- oder Silberdraht übersponnene seidene Saiten. Die Saiten sind wie bei der Laute in einem auf den unteren Teil der Decke geleimten Anhängesteg verknotet; nur die Metallsaiten der alten „Schlagguitarre“ (‚Chitarra a battente‘) liefen über einen besonderen Steg und waren an der unteren Zarge eingehängt. Beim Spielen wird die Guitarre an einem Bande über die Schulter gehängt und mit dem rechten Arm gehalten. Die vier ersten Finger der durch den neben der hohen e-Saite auf die Decke aufgelegten kleinen Finger gestützten rechten Hand reißen die Saiten an, während die durch den Daumen gestützten Finger der linken Hand die Töne auf dem Griffbrett greifen.

In Deutschland dauerte die Blütezeit der Guitarre bis über die Biedermeierzeit an und fand in Norddeutschland um das Jahr 1840 ihren Abschluß. In Süddeutschland und Oesterreich dagegen wurde das Guitarrenspiel stets weiter gepflegt, und von München aus nahm die in jüngster Zeit einsetzende

[1]) Notiert wird für die Guitarre, um dem Spieler das Lesen des Baßschlüssels zu ersparen, eine Oktave höher im Violinschlüssel.

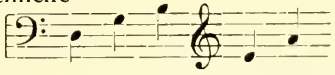
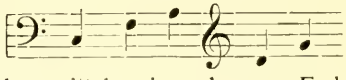
erfolgreiche Bewegung zur Wiedererweckung der Guitarre als Hausinstrument ihren Ausgang. —

In der Empirezeit, die sich bekanntlich durch die Sucht auszeichnete, das klassische Griechentum in seinen Aeußerlichkeiten — Kunststil, Gewändern und Gebrauchsgegenständen — nachzuahmen, erlangte eine der alten Lyraform nachgebildete Guitarre, die sog. Lyra-Guitarre, große Beliebtheit; freilich war ihre Behandlungsweise etwas unbequem. (Vgl. Seite 158 des Katalogs.) In England war die spanische Guitarre um diese Zeit durch den Virtuosen Fernando Sor (geb. 1780 zu Barcelona, gest. 1839 zu Paris) eingeführt worden und drängte die damals beliebte „English Guitar" (Cistre) ziemlich in den Hintergrund. — Eine für Damenhände eingerichtete etwas kürzere Guitarrenart hieß „Frauenzimmer-Guitarre". Ueber die noch kleinere Terzguitarre („Chitarrino") vgl. Seite 154, über die mit einigen freiliegenden Begleitsaiten bezogene Baßguitarre vgl. Seite 166 des Katalogs.

Unter den Guitarrenmachern verdienen wegen ihrer prächtig verzierten Instrumente Alexandre Voboam le Jeune und Jean Voboam, die beide zu Paris in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkten, an erster Stelle genannt zu werden; ferner sind der ausgezeichnete venezianische Lautenmacher Matteo Sellas (ca. 1630) und im 18. Jahrhundert die einzelnen Mitglieder der Familien Vinaccia und Fabbricatore in Neapel hervorzuheben. Auch aus der Werkstatt des großen Geigenbauers Antonio Stradivari (gest. 1737 in Cremona) sind einige Guitarren hervorgegangen; ein schönes derartiges Instrument aus dem Jahre 1680 ist in dem Prachtwerk „Musical Instruments Historic, Rare and Unique" von A. J. Hipkins and W. Gibb (Edinburgh 1888) auf Tafel XXIX abgebildet. — In Spanien genießen die Guitarren von Josef Pages, der um die Wende des 18. Jahrhunderts in Cadix lebte, hohen Ruf, während von deutschen Guitarrenmachern dieser Zeit außer Jakob August Otto (vgl. ob.) J. G. Thielemann zu Berlin (gest. 1821) und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Joh. Georg Staufer und dessen Schüler Friedrich Schenk zu Wien erwähnenswert sind.

Ueber die Instrumentenbezeichnung »Quinterna«

(Als Ergänzung zu Seite 130.)

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die „Quinterna" des 15. und 16. Jahrhunderts einen von dem den gleichen Namen tragenden Instrument des 17. Jahrhunderts völlig verschiedenen Typ darstellt: Virdungs „Quintern" ist eine kleine Laute, Praetorius' „Quinterna" die spanisch-italienische Guitarre. Das Wort bietet daher eine neue Bestätigung für die häufig anzutreffende Erscheinung, daß die Instrumentenbezeichnungen im Laufe eines Jahrhunderts ihre Bedeutung ändern. — Die von Virdung in seiner „Musica getutscht" (Basel 1511) abgebildete „Quintern" ist — wie bereits Seite 113 erwähnt — eine mit Doppelsaiten bezogene kleine fünfchörige Laute; Luscinius (Othmar Nachtgall), dessen 1536 zu Straßburg erschienene „MVSVRGIA seu Praxis MVSICAE" eine lateinische Uebersetzung des Virdung'schen Werkes bildet, bezeichnet diese „Quintern" ausdrücklich als „Lutina" (d. h. kleine Laute).[1]) Das Instrument hat ein mehrspäniges Korpus in unverkennbarer Lautenform und stimmt in der Bauart mit einziger Ausnahme des Kragens, der bei ihm aus einem schneckenartig gewundenen Wirbelkasten besteht, genau mit der größeren Laute überein; die Stimmung dürfte etwas höher als die damals gebräuchliche

bezw. 

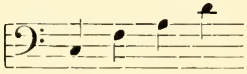
gewesen sein. Zur Veranschaulichung der mittels eines langen Federkielplektrons bewirkten Spielweise der Quinterne sei auf ein dem 15. Jahrhundert angehörendes Gemälde „Die Hl. Jungfrau mit dem Kinde von musizierenden Engeln umgeben" eines Meisters der Cölner Schule hingewiesen, das sich in der Landes-Gemäldegalerie zu Budapest befindet.[2]) — Die Etymologie des

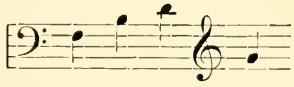
[1]) Diese kleine Lautenart, die sich bis ins 12. und 13. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, war als „Mandora" („Mandure", „Mandwr") in allen musiktreibenden Ländern Europas verbreitet; die Bezeichnung »Quinterna« scheint erst im 14 Jahrhundert aufgekommen zu sein. Ueber das zu dieser Gruppe gehörende kleine „Mandürchen" vgl. Seite 113 f. des Katalogs. — Erwähnt wird die „Quinterna" übrigens auch in den bekannten „Minneregeln" von Eberhard Cersne v. J. 1404 (*„.... Noch dan quinterna, gyge, videle, lyra, rubeba"*).

[2]) Die Quinterne auf diesem Gemälde wird von einem zur linken Seite hinter der Madonna stehenden Engel gespielt. Das Instrument, das von ziemlich flacher Bauart ist, hat den charakteristisch geschweiften Wirbelkasten, der hier an Stelle der Schnecke anscheinend in einen Drachenkopf ausläuft. Das Schalloch in der Decke zeigt keine Rosette; das Griffbrett trägt acht Bünde. Der Bezug besteht aus fünf einzelnen Saiten, so wie auch Martin Agricola in seiner „Musica instrumentalis deudsch" (Wittemberg 1528 und 1545) die Quinterne einchörig abbildet — allerdings mit sechs (nicht fünf) Saiten. Die auf dem Budapester Gemälde rechts im Hintergrunde stehenden Engel sind Portativ, Harfe und Rebec spielend dargestellt. Erhalten hat sich eine alte Quinterna in einer Sammlung anscheinend nicht; doch wird in dem Inventar der berühmten Fugger'schen Kunstkammer vom Jahre 1566 (vgl. Seite 89 des Katalogs) als No. 57 angeführt: „Zwei Quintern". (Vgl. auch auf Seite 229 die Nachbildung des Holzschnitts von Jost Amman „der Lautenmacher" a. d. J. 1568. Die Verse von Hans Sachs hierzu schließen mit den Worten: **„Auch mach ich Geigen und Quintern"**).

Wortes „Quinterna“ als Bezeichnung dieser kleinen Laute ist problematisch; vielleicht gab ihr fünfchöriger Bezug oder die damals noch „Quintsait“ genannte höchste Saite der Laute den Anlaß zu dieser Benennung.

Leichter aufzuklären erscheint die im 17. Jahrhundert gebräuchliche Anwendung des Wortes „Quinterna“ als Bezeichnung der spanisch-italienischen Guitarre („Chitarra“): „Quinterna“ ist hier nichts anderes als eine durch den Sprachgebrauch verdorbene Fassung des schon im 11. Jahrhundert nachweisbaren französischen Wortes „Guiterne“, das auch als „Guisterne“, „Quiterne“ und in ganz ähnlichen Formen im Spanischen und Italienischen („Ghiterna“ etc.) vorkommt.[1]) — Praetorius' Beschreibung der „Quinterna oder Chiterna“ im XXVI. Kapitel der „Organographia“ kann nur auf die damalige italienische Guitarre bezogen werden, die allerdings in Deutschland zu dieser Zeit noch wenig bekannt war. (Vgl. Seite 130 des Katalogs.) Auch seine Abbildung (No. 4 auf Tafel XVI der „Sciagraphia“) stimmt in der Bauart mit der „Chitarra“ überein, nur ist hier als eine von der Norm abweichende Besonderheit der Saitenbezug zu erwähnen, der außer den gewöhnlichen fünf Doppelsaiten noch eine einzelne („Chanterelle-“) Saite aufweist. (Vgl. Seite 141 des Katalogs.) Die von Praetorius (a. a. O. S. 28) mitgeteilte Stimmung der vierchörigen „Quinterna“:



entspricht — mit Weglassung des tiefsten in G gestimmten Chors — ebenfalls der damaligen italienischen Stimmweise. Eine außerdem von Praetorius angegebene um eine Quart höhere Stimmung:

dürfte für eine kleinere Guitarre („Chitarrino“) Geltung gehabt haben. (Vgl. No. 532 des Katalogs.)

Ueber die von Carl Engel eingeführte irrtümliche Bezeichnung „Quinterna“ für eine kleine Citherart, deren authentischer Name „[Hamburger] Cithrinchen“ lautet, vgl. Seite 201 f. des Katalogs.

[1]) In Frankreich findet sich allerdings bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Wort „Quinterne“ als Synonym für „Guiterre“ (Guitare); daß aber diese sprachlich anfechtbare Benennung als verwirrend empfunden wurde, erhellt aus einer Stelle in den 1556 zu Poitiers erschienenen *„Discours non plus mélancoliques . . .“*, als deren Verfasser Jacques Pelletier aus Mans gilt. In dem Schlußabschnitt dieser Schrift *„La manière de bien et justement entoucher les lucs* (luths) *et guiternes* (guitares)“ heißt es: *„Et quant au nom, je sais qu'il y a des gens qui l'appellent guiterre et quelquesuns quinterne, je ne sais pour quelle raison . . .“* (Cf. J. B. Weckerlin, „Nouveaux Musiciana“ Paris 1890, Kap. II und Koczirz, a. a. O. S. 359 u. 360.)

Vorderseite.

Rückseite.

No. 532. Kleine Guitarre (Chitarrino)
von Matteo Sellas, Venedig ca. 1630.

Text: Seite 139.

Vorderseite.

Rückseite.

No. 534. Guitarre,
ital. Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

Text: Seite 139.

Vorderseite. Rückseite.

No. 536. Guitarre,
ital. Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

Text: Seite 140.

Vorderseite. Rückseite.

No. 537. Guitarre
von Joachim Tielke, Hamburg ca. 1700.

Text: Seite 141.

Guitarren (Quinternen) des 17. Jahrhunderts.

No. 532. Kleine **Guitarre** (Chitarrino),
laut gravierter Inschrift in einem Elfenbeinschild auf dem Wirbelbrett von „**Matteo Sellas.** / **alla Corona In Venetia**“ verfertigt; neben dem Namen ist eine Krone (Sellas' bekannte Marke) eingraviert. Das schöne Instrument stammt aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Der gewölbte Boden und die Zargen sind aus schmalen Spänen von Jacarandaholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind; die Späne des Bodens sind gekehlt. Die hübsche vertiefte Rosette des Schallochs wird von einer Einlage aus Elfenbein und Ebenholz umsäumt; jedoch ist die Decke erneuert. Griff- und Wirbelbrett zeigen auf der Vorderseite Elfenbeingravierungen mit Darstellungen von Landschaften; die Rückseite ist mit zierlichen Einlagen von Elfenbein und Jacarandaholz geschmückt. — Der Hals ist auffallend kurz; anscheinend ist das Instrument später umgearbeitet (verkürzt) worden.

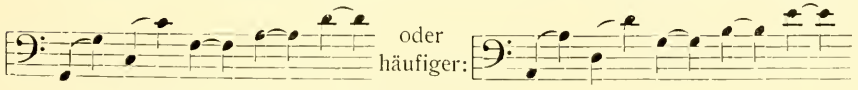
Der Bezug besteht (abweichend) wie bei den „Chitarre a battente“ (vgl. No. 538 f.) aus 5 doppelten Stahlsaiten, deren Mensur nur 48½ cm beträgt, so daß die Stimmung eine Quarte höher als bei der gewöhnlichen Guitarre gewesen zu sein scheint. (Vgl. S. 136.) Das Griffbrett trägt 6 messingene Bünde; 4 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 81½ cm, Korpuslänge 46½ cm, Breite 26½ cm, Zargenhöhe 10 cm.

Abbildungen auf Seite 137, Nachbildung der Inschrift auf Seite 267.

No. 533. Guitarre,
anscheinend ebenfalls eine Arbeit von Matteo Sellas in Venedig aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Ausstattung des aus Jacarandaspänen mit Elfenbeinadern gearbeiteten Korpus, der Rückseite des Halses und des Wirbelbretts stimmt fast genau mit der vorhergehenden Guitarre No. 532 überein. Die Decke ist mit Renaissanceornamenten aus schwarzem Kitt verziert. Die vertiefte Rosette des Schallochs ist erneuert. Das Wirbelbrett ist mit einer Platte aus Elfenbein belegt.

Der Bezug besteht (wie bei den beiden folgenden Guitarren No. 534 u. 535) aus 5 doppelten Darmsaiten in folgender Stimmung:



Das Griffbrett trägt 11 messingene Bünde.

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 46½ cm, Breite 25 cm, Zargenhöhe 10 cm.

No. 534. Guitarre,
italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Der Boden des prächtigen Instruments ist von ziemlich starker Wölbung und ebenso wie die Zargen aus breiten Spänen von Ebenholz und Elfenbein zusammengesetzt, zwischen denen ebensolche doppelte Einlageadern eingefügt

sind. Die schöne vertiefte Rosette des Schallochs ist von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung umgeben, die von Elfenbeinadern eingefaßt ist. Das in Ebenholz fournierte Griffbrett und das Wirbelbrett sind von Elfenbeinadern umsäumt und mit gravierten Perlmuttereinlagen verziert, die Wappen, Ornamente und landschaftliche Darstellungen zeigen; zwei dieser Perlmutterplättchen sind mit lateinischen Wahlsprüchen versehen: „CORONATA CORONO", „MEO NVMINE FVLGET". Die Rückseite des Halses und des Wirbelbretts ist mit kunstvollen schachbrettartigen Einlagen von Elfenbein und Ebenholz geschmückt.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Darmsaiten. Das Griffbrett trägt 12 silberne Bünde.

Gesamtlänge 93 1/2 cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 24 cm, Zargenhöhe 9 cm.

Abbildungen auf Seite 137.

No. 535. Guitarre,

ebenfalls italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert; das prächtige Instrument entstammt, nach der Ausstattung zu urteilen, vielleicht der Werkstatt desselben Meisters wie No. 534. Der gewölbte Boden sowie die Zargen sind ebenfalls aus Spänen von Ebenholz und Elfenbein zusammengesetzt, zwischen denen ebensolche doppelte Einlageadern eingefügt sind. Die schöne aus Elfenbein geschnitzte Rosette des Schallochs wird von einer Einfassung von Ebenholz und Elfenbein und Ornamenten aus schwarzem Kitt umsäumt; ähnliche Verzierungen sind auf dem unteren und oberen Teil der Decke angebracht. Griff- und Wirbelbrett sind mit Elfenbein belegt. Die Rückseite des Halses ist mit kunstvollen waffelartigen Einlagen aus Elfenbein und Ebenholz verziert; die zehn Wirbel sind aus massivem Elfenbein und haben die für das 17. Jahrhundert charakteristische herzartige Kopfform.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Darmsaiten. Das Griffbrett trägt 13 messingene Bünde; 5 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 44 1/2 cm, Breite 25 cm, Zargenhöhe 9 cm.

No. 536. Guitarre,

ebenfalls italienische (Venezianer) Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das prachtvolle Instrument, eins der schönsten Zupfinstrumente des Museums und ein Meisterstück kunstgewerblicher Arbeit, ist aus Ebenholz. Der flache Boden, die Zargen, der Hals und die Rückseite des Wirbelbrettes sind vollständig mit schönen Elfenbeinornamenten im Renaissancestil eingelegt, deren Reiz durch dazwischen gestreute Perlmutterverzierungen noch erhöht wird. Der Deckenrand wird von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmuttereinfassung umsäumt. Am unteren Deckenrand sind drei Perlmutterplättchen eingelegt, deren Muster in der Rosetteneinfassung wiederkehrt. Der mit Perlmutter belegte Anhängesteg läuft in eine aufgelegte Holzverzierung aus. In das Schalloch ist eine kunstvoll geschnitzte vertiefte Rosette eingelassen, die von einer breiten Perlmutter- und Elfenbeineinlage umrahmt wird. Griff- und Wirbelbrett sind mit Perlmutter belegt und ebenfalls durch reiche Perlmutter- und Elfenbeineinlagen verziert.

Der Bezug besteht jetzt aus 5 einzelnen Darmsaiten, war jedoch, wie aus dem Wirbelbrett erkennbar ist, ursprünglich doppelchörig angeordnet. — Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 94 cm, Korpuslänge 45 1/2 cm, Breite 26 cm, Zargenhöhe 9 1/2 cm. Abbildungen auf Seite 138.

No. 537. Guitarre,

ohne Signatur, aber zweifellos eine Arbeit von **Joachim Tielke** in Hamburg um die Wende des 17. Jahrhunderts. Die Zargen und der leicht gewölbte Boden des prächtigen Instruments sind aus Spänen von Ebenholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Die Mitte des Bodens nimmt eine 6 1/2 cm breite Elfenbeinplatte ein, die mit schön gravierten Blumenornamenten aus Ebenholz eingelegt ist, deren Muster die für Tielke charakteristischen Sonnenblumen- und Anemonenranken zeigt. Die Rückseite des Halses und beide Seiten des Wirbelbretts weisen dieselbe Verzierung auf; ebenso ist die Umrandung der Decke, der Anhängesteg sowie die Einfassung der Rosette ausgestattet. Der ganze untere Teil der Decke ist mit hübschen Ornamenten aus schwarzem Kitt im Renaissancestil verziert. Die ebenfalls im Renaissancestil gehaltene schön geschnitzte Rosette des Schallochs ist aus Elfenbein; die sie umrahmende Verzierung ist mit zwölf hellen Similisteinen besetzt. Das Griffbrett ist mit gravierten Blumenornamenten aus rötlichem Kitt geschmückt; das zweite untere Feld zeigt eine siebenzackige Krone. Die zwölf herzförmigen Wirbel sind mit Elfenbeinringen und -knöpfchen besetzt.

Der Bezug besteht aus 6 doppelten Darmsaiten.[1]) Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 93 cm, Korpuslänge 41 cm, Breite 24 cm, Zargenhöhe 8 cm. Abbildungen auf Seite 138.

Chitarre a battente

(Schlagguitarren, Guitares en bateau).

Eine nähere Untersuchung über die als „Chitarra a battente“[2]) oder „Schlagguitarre“ bezeichnete Abart der gewöhnlichen Guitarre (vgl. die Einleitung, Seite 130) liegt z. Z. noch nicht vor. Eine Erwähnung derartiger mit Metallsaiten bezogener Guitarren haben wir in der Literatur bisher nur in der Vorrede zu der (bereits S. 115 u. 132 erwähnten) „Großen Sonate für

[1]) Auch die von Praetorius auf Taf. XVI der „Sciagraphia“ als No. 4 abgebildete „Quinterna“ („Chiterna“) besitzt 6chörigen Bezug (allerdings mit nur einfacher höchster Saite), obwohl P. im Text (XXVI. Capitel der „Organographia“) das Instrument nur als vier- und fünfchörig erwähnt. (Vgl. Seite 130 des Katalogs.) Jedenfalls gehörten 6chörige Guitarren im 17. Jahrhundert noch zu den Ausnahmen.

[2]) Die Bezeichnung, die durch mündliche Ueberlieferung aus Florenz verbürgt sein soll, ist von Paul de Wit in die Instrumentenkunde eingeführt und auch von den Museen zu Kopenhagen, New York etc. – allerdings in der sprachlich nicht korrekten Form „Chitarra battente“ übernommen worden. — Der Annahme O. Fleischers („Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente“, Berlin 1892)

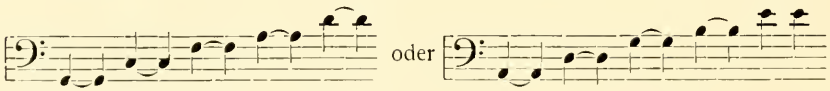
Guitarre allein" von S. Molitor (op. 7, Wien 1806) entdecken können, in der es heißt:

„In Italien kannte man [die Guitarre] noch vor 9 Jahren meist nur noch in diesem Zustande [d. h. mit 5 Saiten]; wiewohl die Italiener die ersten gewesen seyn mögen, die ihr (nach der Aehnlichkeit der in diesem Lande niemals ganz abgeschafften Mandora) noch die sechste Saite, nemlich das tiefe E beifügten.[1]) (Ich habe selbst auf meinen Reisen durch Istrien, Dalmatien und Albanien, unter den Risanoten und Montenegrinern, auch auf den Inseln des adriatischen Meeres und auf den levantinischen Inseln dieses Instrument angetroffen, jedoch mit Drahtbesaitung. Selbst nicht musikalische Sänger stimmten allda ihre Saiten in Accorde, und streiften dieselben ganz leise zu ihrem Gesang aus."

Merkwürdigerweise sind sämtliche im Museum vorhandenen „Chitarre a battente" (No. 538—552) unsigniert, so daß hierdurch leider keinerlei genauere Rückschlüsse auf Alter, Erbauer oder Verbreitung dieser Instrumentenart möglich sind.

No. 538. Chitarra a battente (Schlagguitarre),
italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das ganz roh gearbeitete Instrument ist aus Zedernholz und weist Spuren eines ehemaligen gelbroten Lacks auf. In das Schalloch ist eine primitive Papprosette eingelassen.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Metallsaiten in der Stimmung:



Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde; 5 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 90 cm, Korpuslänge 45 cm, Breite 24½ cm, Zargenhöhe 11½ cm.

No. 539. Chitarra a battente (Schlagguitarre),
ebenfalls ziemlich rohe italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Der gewölbte Boden und die Zargen sind aus Spänen von Zedernholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine primitive vertiefte Rosette eingelassen.

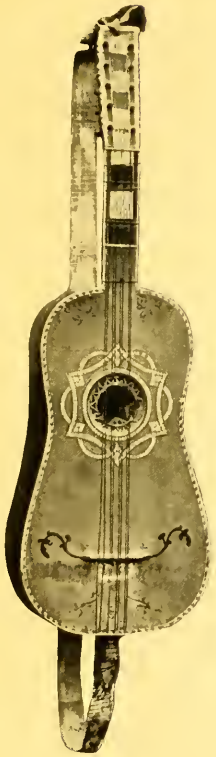
Bezug und Anzahl der Bünde entsprechen No. 538.

Gesamtlänge 89½ cm, Korpuslänge 46 cm, Breite 24 cm, Zargenhöhe 13½ cm.

---

ein derartiges Instrument der Berliner Kgl. Sammlung (No. 642) als „Spanische Guitarre (Vihuela) des 16. Jahrhunderts" anzusehen, widerspricht die von G. Morphy („Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle", Leipzig 1902, p. XXIV) reproduzierte Abbildung der spanischen Guitarre dieser Zeit aus dem 1535 zu Valencia erschienenen Werke „El Maestro" von Luis Milan; das betreffende Instrument stimmt in der Bauart mit dem späteren (gewöhnlichen Guitarren-) Typ überein.

[1]) Hierbei ist zu berücksichtigen, daß Jakob Aug. Otto, der für sich die Priorität der Einführung der tiefen E-Saite in Anspruch nimmt, seine Schrift „Ueber den Bau der Bogeninstrumente" erst i. J. 1828 herausgab. (Vgl. Seite 131 des Katalogs.)



No. 541.

Vorderseite.

Rückseite.

No. 551.

Terza di Chitarre a battente (Terz-Schlagguitarren).
Ital. Arbeit. aus dem 17. oder 18. Jahrhundert.

Text: Seite 145 und 147.

No. 547.

Chitarra a battente (Schlagguitarre).
Ital. Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert.

Text: Seite 146.

Vorderansicht

Seitenansicht.

No. 548. Chitarra a battente (Schlagguitarre).
Ital. Arbeit aus dem 18. Jahrhundert.

Text: Seite 147.

No. 553. Guitarre.
Französ. Arbeit a. d. 1. Hälfte d. 18. Jahrh.

Text: Seite 148.

No. 540. Chitarra a battente (Schlagguitarre), italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Der auffallend hoch gewölbte Boden und die Zargen des gut gearbeiteten Instruments sind aus Spänen von Nußbaumholz verfertigt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Die Decke und die vertiefte Rosette des Schallochs sind mit in schwarzen Kitt eingelassenen gravierten Silberverzierungen geschmückt.

Der Bezug entspricht den beiden vorhergehenden Guitarren; das Griffbrett trägt nur 8 messingene Bünde.

Gesamtlänge 91 cm, Korpuslänge 50 cm, Breite 28½ cm, Zargenhöhe 16 cm.

No. 541. Terza di Chitarra a battente (Terz-Schlagguitarre), italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Der gewölbte Boden und die Zargen des hübsch gearbeiteten Instruments sind aus schmalen Spänen von Ebenholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind; die Späne des Bodens sind gekehlt. Den Deckenrand und die vertiefte Rosette des Schallochs umsäumen in schwarzen Kitt eingelegte Elfenbeinverzierungen. Auf dem oberen und unteren Teil der Decke sind Ornamente von schwarzem Kitt, unterhalb des verzierten Anhängesteges ein graviertes Perlmutterplättchen eingelegt. Die Rückseite des Halses und des Wirbelbretts ist mit zierlichen schachbrettartigen Elfenbein- und Ebenholzeinlagen geschmückt.

Die Anordnung des Bezugs entspricht den vorhergehenden Guitarren; das Griffbrett trägt lose Darmbünde. — Ueber die Stimmung vgl. No. 549 (Seite 147).

Gesamtlänge 84 cm, Korpuslänge 46½ cm, Breite 27 cm, Zargenhöhe 12 cm.

Abbildung auf Seite 143.

No. 542. Terza di Chitarra a battente (Terz-Schlagguitarre), italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Der gewölbte Boden und die Zargen des hübschen Instruments sind aus schmalen Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Ahornadern eingefügt sind. Der Deckenrand wird von einer Elfenbeinader umsäumt. Unterhalb des Anhängesteges, um die Rosette und am oberen Teil der Decke sind in rotbraunen, schildpattfarbenen Kitt eingelassene gravierte Perlmutterverzierungen angebracht. Die vertiefte Rosette ist durch eine aus Stoff verfertigte Rose geschmückt. Hals und Wirbelbrett sind auf Vorder- und Rückseite von eingelegten Ebenholz- und Elfenbeinadern durchzogen.

Bezug und Stimmung entsprechen der vorhergehenden Guitarre; das Griffbrett trägt 9 messingene Bünde.

Gesamtlänge 85½ cm, Korpuslänge 43½ cm, Breite 26 cm, Zargenhöhe 11 cm.

No. 543. Chitarra a battente (Schlagguitarre), italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Der hoch gewölbte Boden und die Zargen des roh gearbeiteten Instruments sind aus breiten Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. In das Schalloch ist eine primitive vertiefte Rosette eingelassen, die von einer Einlage aus hellem und dunklem Holz umsäumt wird.

Der Bezug besteht aus 3 doppel- und 2 dreichörigen Saiten; dreichörig ist die zweite und vierte Saite (c- bezw. d- und a- bezw. h-Saite). — Bünde wie bei No. 542.

Gesamtlänge 90½ cm, Korpuslänge 45 cm, Breite 27 cm, Zargenhöhe 14 cm.

No. 544. Chitarra a battente (Schlagguitarre), ebenfalls aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Das Korpus des roh gearbeiteten Instruments ist aus breiten Spänen von Zedernholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Auf dem oberen und unteren Teil der Decke und zwischen den einzelnen Bünden auf dem Griffbrett sind kunstlose Perlmuttereinlagen angebracht; auch die vertiefte Rosette des Schallochs wird von einer Perlmutterverzierung umsäumt.

Der Bezug besteht aus 4 (tieferen) dreichörigen und einer (höchsten) zweichörigen Saite. Bünde wie bei No. 542 und 543.

Gesamtlänge 94½ cm, Korpuslänge 45½ cm, Breite 24 cm, Zargenhöhe 13½ cm.

No. 545. Chitarra a battente (Schlagguitarre), ebenfalls aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Das schwarz lackierte Korpus ist aus Ahornholz. Die Decke und die vertiefte Rosette des Schallochs sind mit hübschen ornamentalen Perlmuttereinlagen verziert. Auch das Griff- und Wirbelbrett weisen herzförmige Perlmutterverzierungen auf.

Der Bezug besteht aus einer (tiefsten) zweichörigen und 4 (höheren) dreichörigen Saiten. Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde.

Gesamtlänge 93 cm, Korpuslänge 45 cm, Breite 25 cm, Zargenhöhe 13 cm.

No. 546. Terza di Chitarra a battente (Terz-Schlagguitarre), ebenfalls aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Der gewölbte Boden und die Zargen des gut gearbeiteten Instruments sind aus schmalen Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Decke, Schalloch, Griff- und Wirbelbrett sind mit hübschen Perlmuttereinlagen reich verziert.

Die Anordnung des Bezugs entspricht der vorhergehenden Guitarre No. 545; Stimmung wie bei No. 541, 542 und 549 f. Das Griffbrett trägt 11 messingene Bünde.

Gesamtlänge 88½ cm, Korpuslänge 38 cm, Breite 21½ cm, Zargenhöhe 11 cm.

No. 547. Chitarra a battente (Schlagguitarre), ebenfalls aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Ausstattung des gewölbten Bodens und der Zargen wie bei No. 546. Die hübsche vertiefte Rosette des Schallochs wird von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung umsäumt. Griff- und Wirbelbrett sind mit Elfenbeineinlagen verziert.

Der Bezug entspricht No. 544. Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde; 3 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 97½ cm, Korpuslänge 46 cm, Breite 26½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Abbildung auf Seite 143.

No. 548. Chitarra a battente (Schlagguitarre), italienische (Toskaner) Arbeit a. d. 18. Jahrhundert. Der auffallend hoch gewölbte Boden und die Zargen sind aus schmalen Spänen von Nußbaumholz verfertigt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Die von einer Elfenbeinader umsäumte Decke ist mit hübschen ornamentalen Perlmutterverzierungen geschmückt. Oberhalb des Steges an der Berührungsstelle des Plektrum befindet sich eine Einlage von Nußbaumholz. Die hübsche vertiefte Rosette des Schallochs ist von einer in roten Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung umsäumt. Griff- und Wirbelbrett weisen Elfenbeineinlagen auf.

Der Bezug entspricht No. 545 und 546. Das Griffbrett trägt 8 messingene Bünde; 5 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 97 cm, Korpuslänge 48 cm, Breite 28½ cm, Zargenhöhe 16 cm.

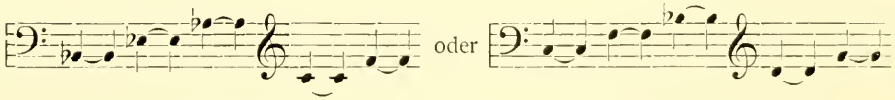
Abbildungen auf Seite 144.

No. 549. Terza di Chitarra a battente (Terz-Schlagguitarre), italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Das Korpus ist schwarz lackiert. Die Decke und die vertiefte Rosette des Schallochs sind mit Perlmuttereinlagen verziert; auch zwischen den einzelnen Bünden des Griffbretts und auf dem Wirbelbrett sind herzförmige Perlmutterverzierungen eingelegt.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Metallsaiten. Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde.

Gesamtlänge 69½ cm, Korpuslänge 34½ cm, Breite 17½ cm, Zargenhöhe 10½ cm.

Terza di Chitarra a battente ist eine Schlagguitarre von kleinerer Mensur („Chitarrino“) mit eine kleine Terz höher stehendem Saitenbezug:



No. 550. Terza di Chitarra a battente (Terz-Schlagguitarre), ebenfalls italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Der gewölbte Boden und die Zargen des roh gearbeiteten Instruments sind aus schmalen Spänen von rotbraun gebeiztem Buchenholz zusammengesetzt. In das Schalloch ist eine primitive vertiefte Rosette eingelassen.

Der Bezug entspricht No. 549. Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde; 5 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 70 cm, Korpuslänge 33 cm, Breite 17 cm, Zargenhöhe 8 cm.

No. 551. Terza di Chitarra a battente (Terz-Schlagguitarre), ebenfalls italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Der gewölbte Boden und die Zargen des hübschen Instruments sind aus Spänen von Ebenholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Decke, Schalloch und Hals sowie die vertiefte Rosette des Schallochs sind mit Perlmuttereinlagen verziert. Das Wirbelbrett ist mit einer gravierten Elfenbeinplatte belegt, über der sich eine mit farbigen Similisteinen besetzte Perlmutterrosette befindet. Die Rückseite

des Halses und des Wirbelbretts zeigt hübsche schachbrettartige Einlagen von Ebenholz und Elfenbein.

Der Bezug entspricht No. 549 und 550. Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde; 4 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 72 cm, Korpuslänge 34 cm, Breite 18½ cm, Zargenhöhe 11 cm.

Abbildungen auf Seite 143.

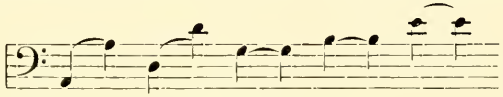
No. 552. **Terza di Chitarra a battente** (Terz-Schlagguitarre), ebenfalls italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Der gewölbte Boden und die Zargen sind aus breiten Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Der Deckenrand wird von einer Elfenbeinader umsäumt und ist mit kunstlosen in schwarzen Kitt eingelassenen gravierten Elfenbeinplättchen verziert. Die Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt. Das Griffbrett zeigt eine ähnliche Ausschmückung wie der Deckenrand; es ist von Elfenbeinadern eingefaßt und in der Mitte mit einem Frauenrelief aus Elfenbein verziert.

Der Bezug entspricht den übrigen Terz-Schlagguitarren. Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 76 cm, Korpuslänge 35½ cm, Breite 19½ cm, Zargenhöhe 11 cm.

Guitarren des 18. und 19. Jahrhunderts.

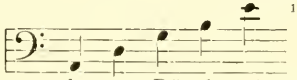
No. 553. **Guitarre**, französische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der flache Boden und die Zargen des schön gearbeiteten Instruments sind aus Zedernholz und ebenso wie Decke, Schalloch, Griff- und Wirbelbrett mit zierlichen Einlagen von Elfenbein, Ebenholz und Perlmutter geschmückt. Der Hals und das Wirbelbrett sind in Ebenholz fourniert.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Darmsaiten in der Stimmung:

Das Griffbrett trägt 12 Bünde aus Ebenholz.

Gesamtlänge 94½ cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 26 cm, Zargenhöhe 10 cm.

Abbildung auf Seite 144.

No. 554. **Guitarre** mit gedrucktem Zettel: „**Ferdinandus Gagliano Filius / Nicolai fecit Neap. 1774**“. Das Korpus des schönen Instruments ist schwarz lackiert. Die Rückseite des Halses wird von Jacaranda- und Elfenbeinadern durchzogen. Den Deckenrand und das Schalloch umsäumen in rotbraunen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen; dieselbe Ausstattung zeigen Griff- und Wirbelbrett. Der Anhängesteg läuft in aufgelegte Holzornamente aus.

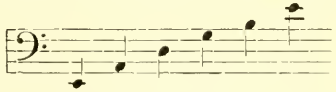
Der Bezug besteht aus 5 einzelnen Darmsaiten in der Stimmung: [1])

Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde; 5 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 88 cm, Korpuslänge 43 cm, Breite 26 1/2 cm, Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 151; Nachbildung des Zettels auf Seite 244.

No. 555. Guitarre

mit gedrucktem Zettel: „**Gioacchino Trotto fecit Anno 1792 accosto le grade di S. Demetrio**“. Das Korpus des hübschen Instruments ist rötlichbraun lackiert. Den Deckenrand, das Schalloch, Griff- und Wirbelbrett umsäumen in dunkelroten Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen; das Griffbrett ist außerdem mit Schildpatteinlagen versehen. Die Rückseite des Halses wird von Adern aus Elfenbein und verschiedenfarbigen Hölzern durchzogen.

Der Bezug besteht wie bei sämtlichen folgenden Guitarren (No. 556 bis 567) aus 6 einzelnen Darmsaiten in der Stimmung:

Das Griffbrett trägt 11 messingene Bünde; 4 weitere Bünde sind auf die Decke aufgezeichnet.

Gesamtlänge 88 cm, Korpuslänge 43 1/2 cm, Breite 27 cm, Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 151; Nachbildung des Zettels auf Seite 271.

No. 556. Guitarre,

italienische Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das dunkelrot lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus Ahornholz. Den Deckenrand und das Schalloch umsäumen in roten Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen. Auch das Griff- und das Wirbelbrett sind mit hübsch gravierten Perlmuttereinlagen verziert und von Elfenbeinadern eingefaßt. — Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde.

Gesamtlänge 93 cm, Korpuslänge 45 1/2 cm, Breite 29 cm, Zargenhöhe 9 cm.

No. 557. Guitarre

mit gedrucktem Zettel: „**Johann Michael Simman Geigen- macher in Mittenwald an der Jsar 17**...“; aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. — Boden und Zargen des hübsch gearbeiteten Instruments sind goldgelb lackiert; der Boden ist aus Vogelahorn-, die Zargen sind aus geflammtem Ahornholz. Den Deckenrand und das Schalloch umsäumen von eingelegten Ebenholz- und Ahornadern eingefaßte Elfenbeinverzierungen.

Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde; 5 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 93 cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 29 cm, Zargenhöhe 8 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 268.

[1]) Eine derartig bezogene Guitarre brachte die Herzogin Anna Amalia 1790 nach Weimar mit (Vgl. Seite 131 des Katalogs.)

No. 558. Guitarre
mit gedrucktem Zettel: „**PIETRO VALENZANO** / . . . / **Abita nella strada di Chiaja N. 55.** / **in Napoli**“; auf der Decke findet sich außerdem der eigenhändige Namenszug des Verfertigers. Aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. — Das eigenartige Instrument hat ein rötlich lackiertes Korpus aus Ahornholz in gewöhnlicher Guitarrenform, ist jedoch breiter, im oberen Teil der Decke durchbrochen und im Abstand von 4 cm mit einem die durchbrochene Fläche einnehmenden zweiten Resonanzboden und einem zweiten Schalloch versehen. — Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

Gesamtlänge 1,02 m, Korpuslänge 47 cm, Breite 32 1/2 cm, Zargenhöhe 8 1/2 cm.

Abbildung auf Seite 162, Nachbildung des Zettels auf Seite 279.

No. 559. Guitarre,
italienische (Neapolitaner) Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das schmucklose Instrument hat ein auffallend breit geformtes Korpus. Boden und Zargen sind aus gelbbraun lackiertem Nußbaumholz. — Das Griffbrett trägt 21 Bünde aus Bein.

Gesamtlänge 94 1/2 cm, Korpuslänge 46 cm, untere Breite 35 cm, obere Breite 28 cm, Zargenhöhe 8 cm.

No. 560. Guitarre,
deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das Korpus des einfach gearbeiteten Instruments ist schwarz lackiert. Die Anordnung der Bünde entspricht No. 557.

Gesamtlänge 94 1/2 cm, Korpuslänge 45 1/2 cm, Breite 29 cm, Zargenhöhe 8 cm.

No. 561. Guitarre
mit lithographiertem Zettel: „**J. G. Thielemann** / **Academischer Künstler** / **zu Berlin** / **1813.**“ Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus Nußbaumwurzelholz. Den Deckenrand und das Schalloch umsäumen in Ebenholz eingelassene Silberadern. Das Griffbrett trägt 17 Bünde aus Elfenbein.

Gesamtlänge 95 cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 20 cm, Zargenhöhe 9 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 271.

No. 562. Guitarre
mit gedrucktem Zettel: „**Antonio Comuni** / **Fabbricatore in Piacenza** / **Anno** . . .“; aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Das hübsche Instrument ist ebenso wie No. 559 von auffallend breiter Bauart. Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus Ahornholz. Deckenrand und Schalloch sind von hübschen Einlagen aus Ahorn- und Ebenholz eingefaßt und von Elfenbeinadern umsäumt. Unterhalb des Anhängestegs ist eine sorgfältig geschnitzte Holzauflage im Geschmack der Empirezeit angebracht, einen griechischen Krieger auf einem mit vier Rossen bespannten Kampfwagen darstellend. Das Wirbelbrett zeigt Lyraform. Das mit Tonbezeichnungen in Golddruck versehene Griffbrett trägt 19 messingene Bünde.

Gesamtlänge 91 1/2 cm, Korpuslänge 44 cm, untere Breite 35 1/2 cm, obere Breite 25 cm, Zargenhöhe 8 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 234.

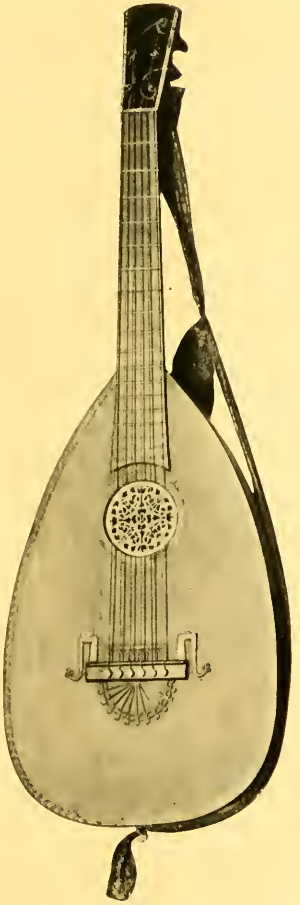
No. 554. Guitarre
von Ferd. Gagliano, Neapel 1774.
Text: Seite 148.

No. 555. Guitarre
von Gioacch. Trotto 1792.
Text: Seite 149.

No. 576. Terzguitarre in Cistreform
von Genn. Fabricatore,
Neapel 1800.
Text: Seite 157.

No. 572. Guitarre in Lautenform,
aus einer Laute v. L. B. Mayer 1750
v. J. G. Langerwisch Leipzig 1816 umgearbeitet.

Vorderseite.



Rückseite.

No. 574. Guitarre in Lautenform,
aus einer Laute v. Mattheus Epp, Straßburg 1671, umgearbeitet.

Text: Seite 156.

No. 563. Guitarre

mit kalligraphisch verziertem, aber teilweise verblaßtem Zettel: „**Johannes Beutler / Instrumentenmacher / in / . . . . . swyl**“ (?); aus den 20er oder 30er Jahren des 19. Jahrhunderts. Das rötlich lackierte Korpus des einfach gearbeiteten Instruments ist aus geflammtem Ahornholz. An Stelle des Wirbelbretts ist ein Wirbelkasten vorhanden, der in einen geschnitzten Affenkopf ausläuft. — Das Griffbrett trägt 15 Bünde aus Messing und Elfenbein.

Gesamtlänge 95 cm, Korpuslänge 43 1/2 cm, Breite 28 cm, Zargenhöhe 7 cm.

No. 564. Guitarre,

französische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das Korpus des schönen Instruments ist gelbbraun lackiert; der Boden ist mit einer hübschen Malerei geschmückt, die den Geige spielenden Orpheus inmitten der wilden Tiere darstellt. Die Zargen sind aus geflammtem Ahornholz. Boden, Decke und Schalloch sind von breiten Elfenbeinadern eingefaßt; in Ebenholz eingelegte vierfache Elfenbeinadern umsäumen außerdem Decke und Schalloch. Das Wirbelbrett ist durchbrochen; an Stelle der Wirbel ist eine Schraubenstimmvorrichtung vorhanden. — Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

Gesamtlänge 94 cm, Korpuslänge 45 cm, Breite 30 cm, Zargenhöhe 7 1/2 cm.

No. 565. Guitarre,

deutsche Arbeit ebenfalls aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das rötlichbraun polierte Korpus des hübschen Instruments ist aus Mahagoniholz. In der Mitte sowie um den Rand des Bodens und der Zargen sind Adern von Ahornholz eingelegt. Deckenrand, Schalloch sowie Wirbelkasten umsäumen in schwarzen Kitt eingelassene und von Ahornadern eingefaßte gravierte Perlmutterverzierungen. Auch der geschweifte Anhängesteg und das durchbrochene Wirbelbrett zeigen Perlmuttereinlagen.— Das Griffbrett trägt 19 Bünde aus Elfenbein. Die Saiten werden wie bei der vorhergehenden Guitarre No. 564 mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt.

Gesamtlänge 92 1/2 cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 30 1/2 cm, Zargenhöhe 7 1/2 cm.

Die Guitarre stammt aus dem Besitz einer Fürstin Liechtenstein.

No. 566. Guitarre

mit lithographiertem Zettel: „**LOUIS PANORMO / . . . . . / 26 High Street, Bloomsbury / London . . . . . 1829**“. Das sorgfältig gearbeitete Instrument ist von auffallend breiter Bauart; das Korpus ist aus Palisanderholz. Das Schalloch wird von einer kleinen Perlmuttereinlage und Einfassungsringen von hellem und dunklem Holze umsäumt. Das Wirbelbrett ist durchbrochen; die Saiten werden ebenso wie bei den beiden vorhergehenden Guitarren mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Das Griffbrett trägt 18 silberne Bünde, und zwar sind dieselben durch kleine sich über die ganze Breite des Griffbretts hinziehende Oeffnungen beliebig versetzbar.

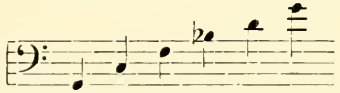
Gesamtlänge 98 cm, Korpuslänge 48 cm, untere Breite 36 1/2 cm, obere Breite 30 cm, Zargenhöhe 8 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 262.

No. 567. Guitarre,

französische Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das hübsch gearbeitete Instrument entspricht in der Form der gewöhnlichen Guitarre, jedoch weist die leicht gewölbte Decke im oberen Teil außer einem runden Schalloch zu beiden Seiten zwei C-Löcher in der bei der Viola da Gamba üblichen Form auf.[1]) Das goldgelb lackierte Korpus ist aus hübsch geflammtem Ahorn-, die Decke aus feinjährigem Fichtenholz. Der Deckenrand und die Schallöffnungen werden von Ebenholz- und Elfenbeinadern umsäumt. Das Wirbelbrett ist mit einer schildartigen Perlmuttereinlage verziert. Das Griffbrett trägt 17 Bünde aus Neusilber.

Gesamtlänge 91 cm, Korpuslänge 45 1/2 cm, Breite 30 cm, Zargenhöhe 8 cm.

Die Terz-Guitarre (ital.: „Terza di Chitarra", „Chitarrino"), steht eine kleine Terz höher als die gewöhnliche Guitarre; ihre Stimmung ist also:

Die Mensur ihrer Saiten beträgt nur 54—56 cm, während die eigentliche (Prim-) Guitarre eine Mensurlänge von 63—65 cm hat. — Nach Bonannis „Gabinetto armonico" (Rom 1722, p. 100) wurde der Chitarrino hauptsächlich von neapolitanischen Fischern benutzt. Konzertfähigkeit erlangte das Instrument durch den berühmten Guitarre-Virtuosen Mauro Giuliani in Wien (geb. ca. 1780 zu Bologna, gest. 1820 zu Wien), der für die Terz-Guitarre u. a. ein Konzert mit Orchesterbegleitung schrieb, das von Joh. Nep. Hummel für Pianoforte übertragen wurde und bei Anton Diabelli in Wien erschien.

No. 568. Terz-Guitarre (Chitarrino),

italienische Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts; mit gedrucktem Reparaturzettel: „*LODOVICO | DA ME RISTORATO*", daneben ist die Adresse des Reparateurs geschrieben: „*Genova | piazza posta vechia.*" Das gelbrot lackierte Korpus des einfachen Instruments ist aus schlichtem Ahornholz; Deckenrand und Schalloch sind mit hübschen Einlagen aus Perlmutter und Ebenholz eingefaßt und von Elfenbeinadern umsäumt.

Die Stimmung der 6 Saiten ist eine kl. Terz höher als bei der gewöhnlichen Guitarre (s. ob.). Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde; 4 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 78 1/2 cm, Korpuslänge 36 1/2 cm, Breite 24 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Nachbildung des Reparaturzettels auf Seite 254.

[1]) Die Abbildung einer Guitarre von gleicher Bauart findet sich auf dem Porträt einer Guitarrespielerin, das in der „Nouvelle méthode . . de Guitarre" von François Molino (c. 1775—1847) als Planche 16 (Eloi Feron del., Lith. de G. Engelmann) enthalten ist. (Ein Exemplar der „Méthode" ist in der Bibliothek des Museums vorhanden.)

Das unscheinbare Instrument besitzt hohen historischen Wert, da es aus dem Nachlaß Paganinis stammt. (Cf. „Catalogo N. 84. Collezione del celebre Violinista Nicolò Paganini" Firenze, Luigi Battistelli [1910] No. 223.) — Bekanntlich war Paganini ein ebenso großer Guitarren- wie Violinvirtuos; vgl. J. M. Schottky, „Paganini's Leben und Treiben als Künstler und Mensch", Prag 1830, S. 230:

„Paganini spielt die Guitarre vorzüglich gut; er macht Akkorde von sehr grofser Schwierigkeit und von sehr schönen Arpeggien. Auch wendet er auf diesem Instrument einen ihm ganz eigenthümlichen Fingersatz an. Die Begleitung seiner Concerte, wenn er ein Accompagnement hat, ist stets auf der Guitarre aufgefunden; sonst schreibt er bei keinem anderen Instrumente. Er komponirt singend oder pfeifend."[1])

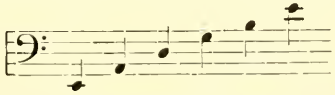
Eine französische Guitarre von Grobert-Mirecourt (1794–1869), die Paganini von J. B. Vuillaume in Paris erhielt und die später in den Besitz Hector Berlioz' überging, besitzt das Museum des Conservatoire zu Paris (No. 278).

Terzguitarren in Cistreform: siehe No. 576 u. 577. — Vgl. auch No. 607 (Doppelguitarre).

Guitarren abweichender Bauart.

Guitarren in Lautenform.

No. 569. Guitarre in Lautenform,
deutsche Arbeit um die Wende des 18. Jahrhunderts. Das braungelb lackierte lautenförmige Korpus des hübschen Instruments ist aus 9 breiten Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind; am oberen und unteren Rand sind zwischen den einzelnen Spänen Knöpfchen von dunklem Holz angebracht. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette eingelassen. Das Wirbelbrett läuft in eine eigenartig gewundene Schnecke aus.

Der Bezug besteht wie bei allen Guitarren dieser Abteilung aus je 6 Darmsaiten in der gebräuchlichen Stimmung:

Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.
Gesamtlänge 1 m, Korpuslänge 56 1/2 cm, Breite 31 1/2 cm.

No. 570. Guitarre in Lautenform,
deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das dunkelbraun lackierte lautenförmige Korpus des hübschen Instruments ist aus 15 Spänen von Vogelahornholz zusammengesetzt. Der Anhängesteg läuft in geschnitzte Blattornamente aus. Das Schalloch wird von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung eingefaßt; auch der untere Teil des Griffbretts ist mit einem in Perlmutter eingelegten Blattornament verziert. — Das Griffbrett trägt 18 silberne Bünde; ebenso sind die 6 Schraubenwirbel aus massivem Silber.

Gesamtlänge 1,02 m, Korpuslänge 49 1/2 cm, Breite 36 cm.

---

[1]) In dem handschriftlichen Nachlaß Paganinis, den das Museum kürzlich erwarb, befindet sich auch eine größere Anzahl ungedruckter Guitarre-Kompositionen.

No. 571. **Guitarre** in Lautenform,
deutsche Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das rotbraun lackierte lautenförmige Korpus des hübschen Instruments ist aus 9 breiten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt. Der Anhängesteg läuft in aufgelegte Ornamente aus. Den Deckenrand und das Schalloch umsäumen Einlageadern von Eben- und Ahornholz. — Das Griffbrett trägt 20 kupferne Bünde.
Gesamtlänge 1,01 m, Korpuslänge 54 cm, Breite 32½ cm.

No. 572. **Guitarre** in Lautenform (guitarrisierte Laute)
mit gedrucktem Zettel: „**Lorentz Bernhart / Mayer / Anno 1750**“ und geschriebenem Reparaturzettel: „**J. G. Langerwisch Instrumentenmacher in Leipzig 1816**“. Das schöne Instrument ist aus einer Laute durch Erneuerung der Decke und Anbringung eines Guitarre-Wirbelbretts und eines sechssaitigen Bezugs zu einer Guitarre umgearbeitet worden. (Vgl. die Einleitung, Seite 132.)
Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus 11 abwechselnd angeordneten breiten Spänen von Nuß- und Ahornholz zusammengesetzt. Die schwarz polierte Decke, die hübsche Bronzerosette des Schallochs und das Wirbelbrett umsäumen in schwarzen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen; der untere Teil der Decke ist außerdem durch eine strahlenförmige Perlmuttereinlage verziert. — Das Griffbrett trägt 17 Bünde aus Elfenbein.
Gesamtlänge 1,01 m, Korpuslänge 54 cm, Breite 31 cm.
Abbildung auf Seite 152; Nachbildung der Zettel auf Seite 258 u. 254.

No. 573. **Guitarre** in Lautenform (guitarrisierte Laute)
mit gedrucktem Zettel: „**Johann Gollberg, Lauten- und Gei-/gen-Macher in Dantz**[ig] **An. 1747-**“. Das schöne Instrument ist im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts aus einer Laute zu einer Guitarre umgearbeitet worden, und zwar läßt die ganze Art der Arbeit sowie die Anlage der Perlmuttereinlagen ebenfalls auf J. G. Langerwisch in Leipzig als Reparateur schließen. — Das rötlichbraun lackierte Korpus ist aus 9 breiten Spänen von Ahornholz zusammengesetzt. Den Deckenrand und Anhängesteg, das Schalloch, den Saitenhalter und das Wirbelbrett umsäumen in schwarzen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen. Der Anhängesteg läuft in hübsche Schnitzereien aus, die harfenspielende Engel darstellen. — Das Griffbrett trägt 14 Bünde aus Elfenbein. Die Wirbel sind auf beiden Seiten mit Perlmutter eingelegt.
Gesamtlänge 90 cm, Korpuslänge 43½ cm, Breite 29½ cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 249.

No. 574. **Guitarre** in Lautenform (guitarrisierte Laute)
mit gedrucktem Zettel: „**Matheus Epp / in Strasburg 1671**“; das prächtige Instrument ist ebenfalls von geschickter Hand aus einer Laute zu einer Guitarre umgearbeitet worden. Das Korpus ist aus 11 breiten Spänen zusammengesetzt, deren jeder einzelne in abwechselnder Anordnung zur Hälfte aus Ebenholz, zur Hälfte aus Elfenbein besteht. Den Deckenrand und das Schalloch umsäumen Ahorn- und Ebenholzeinlagen. Der Anhängesteg ist mit aufgelegten Ornamenten im Empirestil verziert. In das Schalloch ist eine hübsch geschnitzte elfenbeinerne Renaissance-Rosette eingelassen. — Das Griffbrett trägt 18 Bünde aus Elfenbein.
Gesamtlänge 1,03 m, Korpuslänge 53½ cm, Breite 33½ cm.
Abbildung auf Seite 152; Nachbildung des Zettels auf Seite 243.

No. 575. Guitarre in Lautenform (guitarrisierte tunesische Laute) mit geschriebenem Zettel: „**Giuseppe Cusumano. Tunis 1854**“. Das Korpus des aus einer tunesischen Laute zu einer Guitarre umgearbeiteten Instruments ist hellbraun lackiert und aus 15 Spänen von Zedernholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Ebenholzadern eingefügt sind. Das Schalloch wird von Ebenholz- und Elfenbeinadern eingefaßt. Das Griffbrett ist aus Ebenholz und auf beiden Seiten mit Elfenbeineinlagen verziert. Der Wirbelkasten läuft in einen geschnitzten Vogelkopf aus.

Gesamtlänge 88 1/2 cm, Korpuslänge 45 1/2 cm, Breite 29 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 237.

Guitarren in Cistre- oder Bandurriaform.

(Ueber die spanische Bandurria vgl. Seite 226, No. 672.)

No. 576. Terz-Guitarre (Chitarrino) in Cistreform mit gedrucktem Zettel: „**Gennaro Fabricatore / Anno 1800. Napoli / Strada S. Giacomo n. 26**“. Das braungelb lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus Ahornholz. Deckenrand, Schalloch, Griff- und Wirbelbrett sind mit hübschen in rötlichen Kitt eingelassenen Perlmuttereinlagen verziert; unterhalb des Anhängestegs ist ein ebensolches Perlmuttermonogramm mit den Initialen „M S“ eingelegt. Die Rückseite des Halses wird von Elfenbeinadern durchzogen. — Das Griffbrett trägt 9 messingene Bünde, 4 weitere Bünde von Elfenbein sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge 32 1/2 cm, Breite 26 cm, Zargenhöhe 6 cm.

Abbildung auf Seite 151; Nachbildung des Zettels auf Seite 243.

No. 577. Terz-Guitarre (Chitarrino) in Cistreform mit gedrucktem Zettel: „**Fecit Antoni WAINERT / INSTRUMENT-MACHER / in Warschau 1806**“. Boden und Zargen des hübsch gearbeiteten Instruments sind aus schmalen Spänen von Ebenholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Der Deckenrand und die aus Horn verfertigte Rosette des Schallochs werden von Elfenbein- und Ebenholzverzierungen eingefaßt. Griff- und Wirbelbrett sind von Elfenbeinadern umsäumt und mit Schildpatt belegt und auf der Rückseite von Elfenbeinadern durchzogen. — Das Griffbrett trägt 17 Bünde von Elfenbein.

Gesamtlänge 72 cm, Korpuslänge 37 1/2 cm, Breite 28 1/2 cm, Zargenhöhe 6 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 280.

No. 578. Guitarre in Cistreform mit gedrucktem Zettel: „**Victorin Drassegg / Instrumentenmacher / in Bregenz. / 1835**“. Das rötlichbraun lackierte Korpus ist aus schlichtem Ahornholz. In das Schalloch ist eine hübsche Papprosette eingelassen. Das durchbrochene Wirbelbrett hat die Form einer Lyra. — Das Griffbrett trägt 20 messingene Bünde.

Gesamtlänge 98 cm, Korpuslänge 49 cm, Breite 33 cm, Zargenhöhe 9 cm.

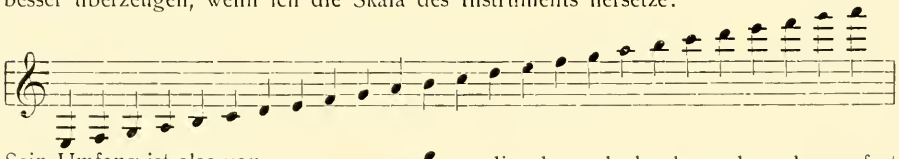
Lyra-Guitarren.

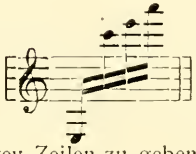
(Guitarren in Lyraform oder Apollo-Guitarren.)

(Vgl. die Einleitung, Seite 134.)

Die „Allgem. musikalische Zeitung“ enthält in No. 46 des 3. Jahrgangs (1800/01) „Einige Worte über die neue französische Lyra (Lyre-Guitarre)“ mit einer Abbildung des Instruments und einer „tabellarischen Anleitung“ in Kupferstich. In dem betreffenden Aufsatz heißt es u. a. (Sp. 787):

„Die neue Lyre ist eine Nachahmung der alten, welcher einige Verbesserungen von der Guitarre beygefügt sind, um ihr mehr Umfang zu geben, und sie zum Gebrauch für unsre Musik passender zu machen — daher ihr Name *Lyre Guitarre*. Bekanntlich hatte die alte Lyra funfzehn Saiten, aber kein Griffbret; die neue dagegen hat nur sechs Saiten und ein Griffbret. Die beygefügte Abbildung [vgl. Seite 161] zeigt, dafs es also mehr in der Figur veränderte Guitarre, als alte Lyra ist, auch siehet man sogleich, dafs das Instrument im Wesentlichen ganz, wie die Guitarre, behandelt wird, und dafs ihr Spiel keiner besonderen Anweisung für den bedarf, der nur einigermafsen mit der Guitarre umzugehen weifs. Betrachtet man diesen Neuling aber genauer, so zeigen sich denn doch mancherley Schwierigkeiten für den, der wirklich darauf, und nicht nur damit spielen will. Ich gebe nur einige an. Soll das Instrument so wohl aussehn, als es freylich soll, und der Spielenden auch so wohl lassen, als es ebenfalls soll: so mufs es immer gerade aufgerichtet gehalten werden. Das macht eine für den Arm auf die Dauer ziemlich beschwerliche und bald ermüdende Lage nothwendig. Will man der Bequemlichkeit das Graziöse aufopfern; so wird man, wie schon der Anblick zeigt, von der einen Seite beym Greifen geniert. Auch die bisher gewöhnliche Bezeichnung der Noten hat ihr Beschwerliches; sie thut dem Auge nicht wohl, und ist nicht gut schnell zu lesen. Man wird sich davon besser überzeugen, wenn ich die Skala des Instruments hersetze:



Sein Umfang ist also von E bis $\overline{\overline{a}}$, vierthalb Oktaven. Nun schreibt man die Noten auf Eine Zeile; wie übel lesen sich daher Stellen, wie etwa:

die denn doch, besonders da es fast nur zum arpeggirenden Accompagnement des Gesanges zu gebrauchen ist, vorkommen. Dem wäre jedoch abzuhelfen, wenn man einführen wollte (was auch französische Lehrer vorgeschlagen haben) der Notenbezeichnung zwey Zeilen zu geben, wie dem Klavier oder der Harfe. Doch sollen diese Bedenklichkeiten die Liebhaberinnen in Deutschland, die uns, wie die Französinnen ihren Freunden, den anmuthigen Anblick griechischer sogenannter Citherspielerinnen geben wollen, keineswegs von der Nachahmung abschrecken — und sie werden es auch nicht, wenn man sich das Hübsche der Sache nur erst lebhaft vorstellt . . . .“

In der Vorrede zu der „Großen Sonate für Guitarre allein“ von S. Molitor (op. 7, Wien 1806) sagt der Verfasser über die Lyra-Guitarre folgendes:

„Die neue sogenannte Lyra, welche erst vor einigen Jahren in Frankreich aus der gewöhnlichen Guitare der alten Lyra nachgebildet wurde, ist allerdings für den Liebhaber schöner antiker Formen eine erwünschte Erscheinung. Ihr Ton — wiewohl des größeren Körpers wegen stärker als jener der Guitare — ist nichtsdestoweniger dumpf, gleichsam im Instrument selbst verhalten. Es scheint, daß noch gar keine Versuche gemacht worden sind, diejenige Form für die neue Lyra zu finden, welche

dem Ton am günstigsten wäre. Vielleicht liegt das größte Hindernis des Tones darin, daß der Körper dieser modernen Lyra — gegen die gewöhnliche Form aller Geigen- Lauten- und Guitar-ähnlichen Instrumente — sich nach oben zu erweitert, und endlich gar in zwei ausgehöhlte Arme verliert, aus welchen der Ton den Rückweg nicht wieder finden kann, oder durch angebrachte kleine Oeffnungen teilweise entwischt. Ich zweifle nicht, daß das Instrument gewinnen würde, wenn man den eigentlichen Körper nach oben zu, wie an der Laute, oval zusammen laufen ließe, die beiden Arme aber, ohne Verbindung mit dem Resonanzkasten, blos als das behandelt, was sie sind, als eine Zierrat."

No. 579. Lyra-Guitarre (Guitarre in Lyraform),
deutsche Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das rotgelb polierte Korpus des schmucklosen Instruments ist aus Mahagoniholz. In der Mitte der Decke befindet sich ein großes Schalloch, an beiden Oberseiten unterhalb der Lyra-Arme außerdem zwei kleine Schallöcher. Das Griffbrett trägt 12 Bünde aus Bein.
Höhe 80 cm, Breite 33 cm.

No. 580. Lyra-Guitarre,
ebenfalls deutsche Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das hellgelb lackierte Korpus ist aus geflammtem Ahornholz und mit Ebenholz eingefaßt. Auch der Deckenrand und die beiden Schallöcher weisen Ebenholzeinfassungen auf und sind außerdem von Ahornadern umsäumt. — Das Griffbrett trägt 13 Bünde aus Elfenbein.
Höhe 80 cm, Breite 35 cm.

No. 581. Lyra-Guitarre,
französische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das rötlichbraun lackierte Korpus ist aus Ahornholz. Der Deckenrand und das halbmondförmige Schalloch sind von Ebenholz- und Elfenbeinadern umsäumt. Der Anhängesteg wird von einem aufgelegten Blattornament umgeben. — Das Griffbrett trägt 21 messingene Bünde.
Höhe 81 cm, Breite 36½ cm.

No. 582. Lyra-Guitarre,
ebenfalls französische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das rotbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus Ahornholz. Der Deckenrand ist mit Elfenbeinstreifen eingefaßt und ebenso wie die beiden Schallöcher von Perlmutterverzierungen umsäumt, die in schwarzen Kitt eingelassen sind. An Stelle der sonst üblichen Lyra-Arme sind zwei lackierte kleine Säulchen angebracht, die in bronzene Knaufe auslaufen. — Das Griffbrett trägt 16 Bünde aus Perlmutter.
Höhe 82 cm, Breite 33 cm. Abbildung auf Seite 161.

No. 583. Lyra-Guitarre
mit lithographiertem Zettel: „**Bernhard KEIL in GOTHA**"; aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das braungelb lackierte Korpus ist aus Ahornholz. Auf dem untern Teil der Decke und zu beiden Seiten des Anhängesteges sind von Ebenholz eingefaßte Perlmuttereinlagen angebracht. Der Anhängesteg ist mit Elfenbein belegt, auch die beiden Schallöcher haben in Ebenholz eingelassene Perlmuttereinfassungen. Die Rückseite des Halses wird von breiten eingelegten Ebenholzadern durchzogen. — Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.
Höhe 81 cm, Breite 34 cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 250.

No. 584. **Lyra-Guitarre,**
deutsche oder englische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das rötlichbraun polierte Korpus ist aus Mahagoniholz. Der Deckenrand und das Schalloch werden von Ahorn- und Ebenholzadern umsäumt. — Das Griffbrett trägt 18 silberne Bünde.
Höhe 87½ cm, Breite 36½ cm.

No. 585. **Lyra-Guitarre,**
italienische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts; vielleicht von Giov. Battista Fabricatore in Neapel. Mit geschriebenem Reparaturzettel: „*Albani Leopoldo restaurò in Ancona 27. Decbr 1883*". Das braunrot polierte Korpus des hübsch ausgestatteten Instruments ist aus Mahagoniholz, die Rückseite des Halses wird von Elfenbein- und Ebenholzadern durchzogen. Den Deckenrand und die beiden mit vergoldeten Papprosetten versehenen Schallöcher umsäumen in dunklen Kitt eingelassene Elfenbeinverzierungen. Auch das Griffbrett ist mit hübsch gravierten Elfenbeineinlagen in Form von Renaissanceornamenten geschmückt. — Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.
Höhe 92 cm, Breite 35½ cm.

No. 586. **Lyra-Guitarre**
mit gedrucktem Zettel: „**Verfertigt / von / CARL CHRISTIAN OTTO / Instrumentenmacher in Halle. / 1820**". Das dunkelbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus Obstbaumholz. Die vertieften Rosetten der beiden Schallöcher umsäumen in schwarzen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen. — Das Griffbrett trägt 23 Bünde aus Messing und Elfenbein.
Höhe 96 cm, Breite 40½ cm.
Abbildung auf Seite 161; Nachbildung des Zettels auf Seite 262.

No. 587. **Lyra-Guitarre**
mit lithographiertem Zettel: „**F. A. Matthes / vormals J. G. Thielemann / Berlin / Linden Strasse No. 82. / verfertigt . . . 1826**". Das braungelb lackierte Korpus ist aus Obstbaumholz. Den Boden und Deckenrand sowie die beiden Rosetten umsäumen in Ebenholz eingelegte Metalladern. Die beiden Lyra-Arme laufen in bronzierte Adlerköpfe aus. — Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.
Höhe 98 cm, Breite 34½ cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 258.

Baß-Lyraguitarre: siehe No. 598.

*

No. 588. **Guitarre,**
deutsche Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das hübsche Instrument hat ein aus Ahornholz verfertigtes lyraförmiges Korpus und ist mit glänzend grünem Lacküberzug versehen. Der Deckenrand ist in derselben Weise ausgestattet und an den oberen Schweifungen mit Perlmutterknöpfen verziert; auch die Decke und das Wirbelbrett weisen einige Perlmutterverzierungen auf. In der Decke befindet sich eine schildförmige Schallöffnung. — Das Griffbrett trägt 18 messingene Bünde.
Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 45 cm, Breite 27½ cm, Zargenhöhe 8 cm.

No. 582. Lyra-Guitarre.
Franz. Arbeit aus dem 1. Viertel des 19. Jahrh.

Text: Seite 159.

No. 586. Lyra-Guitarre
von Carl Chr. Otto, Halle a. S. 1820.

Text: Seite 160.

No. 590. Guitarre aus Eisenblech.
Aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Text: Seite 163.

No. 558. Guitarre
von Pietro Valenzano, Neapel ca. 1810.
Text: Seite 150.

No. 596. Baßguitarre
von Villaume & Giron, Troyes 1791.
Text: Seite 167.

No. 597. Baßguitarre
von Vissenaire, Lyon 1825.
Text: Seite 167.

No. 589. Guitarre („Guitare droite")
mit geschriebenem Zettel: „**faits par françois barbé / luthier breveté de la société / Melophile d'avallon; / á dijon**"; über dem Zettel befindet sich außerdem der Brandstempel: „**François / BARBÉ**". Aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. — Das gut gearbeitete Instrument hat ein abweichend geformtes an die Lyraguitarren erinnerndes Korpus und wurde beim Spiel auf den Tisch gestellt. Das rötlichgelb lackierte Korpus ist aus Ahornholz. In der Decke befinden sich außer einem größeren zwei kleinere Schallöcher, die ebenso wie der Deckenrand von Ebenholz- und Elfenbeinadern umsäumt sind. — Das Griffbrett trägt 9 Bünde von Elfenbein; 9 weitere Ebenholzbünde sind auf die Decke aufgesetzt.
Gesamtlänge 91 1/2 cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 33 cm, Zargenhöhe 8 1/2 cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 233.

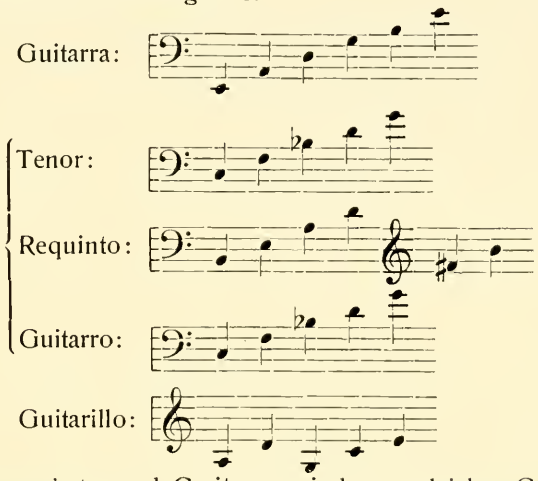
No. 590. Guitarre
aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das primitiv gearbeitete Instrument hat ein eigenartiges halb lyraförmiges Korpus. Boden und Zargen sind aus rotbraun gestrichenem Eisenblech, Decke und Hals aus Messingblech verfertigt. (Vgl. Bemerkung zu der Schlagzither No. 461.) Es besitzt wie die Lyra-Guitarren einen hölzernen Untersatz zum Aufstellen. — Das Griffbrett trägt 21 messingene Bünde.
Gesamtlänge 1,02 m, Korpuslänge 47 cm, Breite 31 cm, Zargenhöhe 7 cm.
Abbildung auf Seite 161.

No. 591. Guitarre („Chitarra villereccia"),
italienische Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Das Korpus des roh gearbeiteten (Bauern-) Instruments ist aus einer halben Kürbisschale hergestellt. — Das Griffbrett trägt 17 kupferne Bünde.
Gesamtlänge 78 cm, Korpuslänge 30 cm, Breite 32 1/2 cm.

Spanische und portugiesische Guitarren.

In ihrem alten Heimatlande Spanien bildet die Guitarre heute eine vollständige Familie, deren einzelne Glieder Guitarra (oder Guiterra), Tenor, Requinto, Guitarro und Guitarillo (oder Tiplet) benannt werden.[1]) „Guitarra" (die eigentliche Guitarre) und der eine Quinte höher stehende „Requinto" haben sechssaitigen Bezug, die übrigen Arten sind dagegen nur mit fünf Saiten bezogen; in früherer Zeit wurden teilweise noch mehrchörige metallene Saiten benutzt. Heute ist größtenteils für die drei höheren Saiten ein Darmbezug üblich, während für die drei (bezw. zwei) tieferen Saiten mit Silber- oder Messingdraht übersponnene Seide verwendet

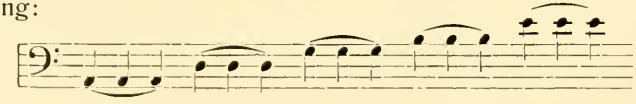
[1]) Nach Mahillons Katalog des Brüsseler Museums (vol. III, p. 429).

wird; mit Ausnahme der stets einfachen höchsten sind die einzelnen Saiten häufig paarweise (doppelchörig) vorhanden. — Die Stimmung der einzelnen spanischen Guitarrenarten ist folgende:

Tenor, Requinto und Guitarro sind von gleicher Größe; von den beiden fünfsaitigen Instrumenten dient Tenor zum Melodiespiel, Guitarro zur Begleitung.

Die Notation erfolgt — wie üblich — eine Oktave höher. — Betreffs der spanischen Mandurria (oder Bandurria), eines viel benutzten cistreähnlichen Instruments, vgl. No. 672 des Katalogs (Seite 226).

Ueber die in Portugal gebräuchlichen Saiteninstrumente besagt der Katalog des Brüsseler Conservatoire von V. Ch. Mahillon (1r vol., p. 358; 4e vol., p. XI): Viola franceza entspricht in Form und Bezug unserer Guitarre, während eine mit 6 doppelten Metallsaiten bezogene Guitarre Guitarra de Flandres (auch „Guitarra portugueza“ oder kurzweg „Guitarra“) heißt. Machete oder Cavaco, Cavaquinho ist eine verkleinerte Guitarre (s. No. 595); eine ebenso gestimmte, aber mit 4 doppelten Metallsaiten bezogene kleine Guitarre ist der Bandolin, der der neapolitanischen Mandoline entspricht. — Rabeca bedeutet „Violine“, Rabecõe ist der Contrabaß.

No. 592. Guitarra (Chitarra spagnuola)
mit geschriebenem Zettel: „**Cadiz Por Diego / Costa N 21 / Año 1715 / Cal de Cobor**“. Das gut gearbeitete Instrument ist von großer Bauart und hat ein gelbbraun lackiertes Korpus aus Ahornholz. Boden, Deckenrand, Schalloch, Griff- und Wirbelbrett sind mit hellen und dunklen Einlageadern geschmückt. Die Decke weist unterhalb des Anhängestegs eine hübsch geschnitzte Holzauflage auf. In das Schalloch ist eine Rosette aus Pergament eingelassen.

Der Bezug besteht aus 5 dreichörigen Metallsaiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 10 hölzerne Bünde; 2 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 1,03 m, Korpuslänge 49 cm, Breite 29 cm, Zargenhöhe 12 1/2 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 237.

No. 593. Guitarra,

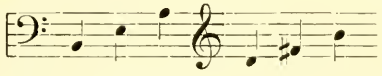
spanische Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das rötlich polierte Korpus des einfach gearbeiteten Instruments ist aus Mahagoniholz. Der untere Teil der Decke und das Schalloch sind durch Perlmuttereinlagen verziert.

Der siebenchörige Bezug besteht ebenfalls aus Metallsaiten. Die höchste Saite ist einfach, alle übrigen sind doppelt; die vier tiefsten Saitenchöre sind mit Silberdraht übersponnen. Stimmung der Saiten wahrscheinlich ähnlich wie beim „Requinto" mit hinzugefügter $e^{\flat}$-Saite. — Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

Gesamtlänge 98 cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 28 1/2 cm, Zargenhöhe 8 cm.

No. 594. Requinto (spanische Alt-Guitarre)

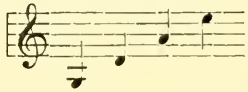
mit lithographiertem Zettel: „**NICOLAS DEL VALLE / .... / GRANADA / Año de 1866**". Das hellgelb lackierte Korpus ist aus Kirschbaumholz; Boden und Zargen sind von dunklen Einlageadern durchzogen. Auch das Schalloch ist in ähnlicher Weise ausgestattet.

Der Bezug besteht aus 6 einzelnen Saiten in folgender Stimmung:

Die drei tieferen Saiten sind aus Seide und mit Silberdraht umsponnen, die drei höheren Saiten sind aus Darm. — Das Griffbrett trägt 18 messingene Bünde.

Gesamtlänge 72 cm, Korpuslänge 32 1/2 cm, Breite 20 1/2 cm, Zargenhöhe 9 cm.

No. 595. Machete (Cavaco, Cavaquinho) (kleine portugiesische Guitarre)

mit gedrucktem Zettel: „**OCTAVIANNO João NUNES / Artista de Violas Francezas / Guitarras, Rabecas, Rabecões / e Machetes / Rua de S. Paulo No. 35 A. / MADEIRA**"; aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Das rotbraun lackierte Korpus des zierlichen Instruments ist aus palisanderartigem Holz. An dem Unterteil der Decke sowie um das Schalloch sind verschiedenfarbige Einlagen angebracht.

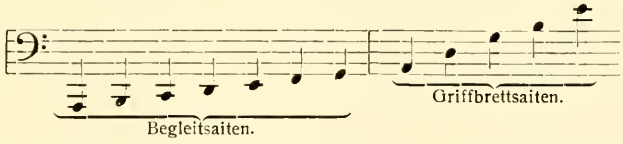
Der Bezug besteht aus 4 Darmsaiten in Violinstimmung:

Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

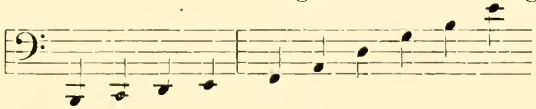
Gesamtlänge 55 cm, Korpuslänge 22 cm, Breite 13 1/2 cm, Zargenhöhe 4 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 261.

Baßguitarren.

Das Bestreben nach einer Erweiterung des Tonumfangs der Guitarre nach der Tiefe zu veranlaßte schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Einführung von Baßguitarren, die ebenso wie die Theorben und Archicistres mit einigen neben den Griffbrettsaiten angeordneten freiliegenden Begleitsaiten versehen waren; diese Bordunsaiten wurden nach dem Vorbild der Theorbe an einem besonderen (zweiten) Wirbelbrett oder zuweilen auch an einem Ansatz des Wirbelbretts befestigt. — Die Stimmung der Baßsaiten reihte sich diatonisch der tiefsten Griffbrettsaite an oder wurde jedesmal nach der Tonart und den Ausweichungen des betreffenden Stückes eingerichtet.

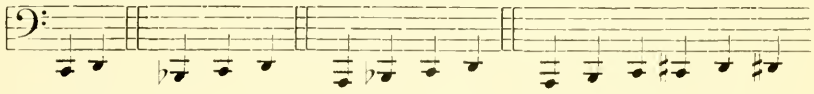
Daß die Baßguitarre bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts bekannt und in Gebrauch war, beweist ein Druckwerk aus dem Jahre 1659: „Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola“[1]) von Giov. Battista Granata (op. 4; Bologna, Monti), in dessen Anhange Stücke für eine folgendermaßen gestimmte Baßguitarre enthalten sind:

In dem „Muzijkaal Kunst-Woordenboek“ von J. Verschuere Reynvaan (Amsterdam 1795) ist eine Baßguitarre unter dem (wohl irrtümlichen) Namen „Mandora“ oder „Mandore“ auf Seite 353 beschrieben und auf Tafel 22 abgebildet. Diese Baßguitarre besaß 6 Griffbrett- und 4 daneben liegende Baßsaiten in folgender Stimmung:



Ein im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu Paris lebender Musiker Van Hecke (oder Vaneck) erfand um 1770 eine zwölfsaitige Baßguitarre, die er „Bissex“ (lat.: „zweimal sechs“) nannte und von dem Harfenmacher Jean Henri Naderman (vgl. Seite 14) anfertigen ließ.[2]) (Vgl. Gerbers „Lexicon der Tonkünstler“, 2. Theil, Leipzig 1792, Sp. 710.) — Eine ähnliche zwölfsaitige Baßguitarre, die außerdem noch mitklingende (Aliquot-) Metallsaiten besitzt, befindet sich im „Musikhistorisk Museum“ zu Kopenhagen (No. 351).

[1]) Eitners „Quellenlexikon“ (4. Bd., S. 332) verzeichnet von dem Werke nur ein Exemplar, das sich in der ehemaligen Bibliothek Wagener zu Marburg befand.

[2]) Diese Baßguitarre hatte ebenso wie die oben erwähnte „Mandore“ bereits sechs Griffbrettsaiten — ein Beweis, daß sechssaitige Guitarren in Frankreich schon lange vor Jacob August Otto bekannt gewesen sein dürften. (Vgl. Seite 132.)

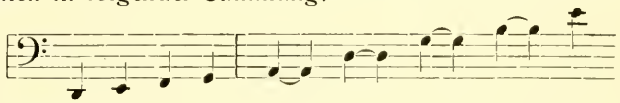
Die jetzt gebräuchlichen Baßguitarren sind mit 2–6 freiliegenden Baßsaiten bezogen, die gewöhnlich in

gestimmt werden.

Die heutzutage zur Begleitung von „Liedern zur Laute“ viel benutzte „Laute“ führt übrigens ihren Namen ganz mit Unrecht, da das Instrument nichts anderes als eine in der Bauart der „schwedischen Theorbe“ oder der „Archicistre“ ähnliche Baßguitarre ist.

No. 596. Baßguitarre („Guitare théorbée“)

mit gedrucktem Zettel: „**VILLAUME & GIRON / Luthiers à Troyes 1791**“. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus Nußbaumholz; der Boden ist von kleinerer und schmälerer Form als die Decke. Der Deckenrand, das Schalloch und der Hals werden von Elfenbein- und Ebenholzadern umsäumt. In das Schalloch ist eine vergoldete Rosette eingelassen. An Stelle des Wirbelbretts ist ein Wirbelkasten vorhanden. Der theorbenartige obere Wirbelkasten läuft in eine vergoldete Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 4 doppelten und einer einfachen Griffbrettsaite sowie 4 frei danebenliegenden am oberen Wirbelkasten befestigten Baßsaiten in folgender Stimmung:



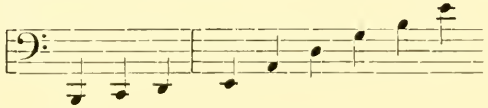
Das Griffbrett trägt lose Darmbünde; außerdem sind auf die Decke 7 hölzerne (feste) Bünde aufgesetzt.

Gesamtlänge 1,11 m, Korpuslänge 45 1/2 cm, Breite der Decke 29 1/2 cm, Breite des Bodens 24 1/2 cm, Zargenhöhe 10 1/2 cm.

Abbildung auf Seite 162; Nachbildung des Zettels auf Seite 279.

No. 597. Baßguitarre („Guitare théorbée“)

mit gestochenem Zettel: „**Vissenaire / Luthier / année 1825 / à Lyon**“. Das goldgelb lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus Vogelahornholz und zeigt lyra- oder wappenähnliche Form. Der Deckenrand und das Schalloch werden von eingelegten Ebenholz- und Elfenbeinadern umsäumt.

Der Bezug besteht aus 6 Griffbrettsaiten und 3 frei danebenliegenden in einem an das Wirbelbrett seitlich angesetzten kleinen Wirbelkasten befestigten Baßsaiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 19 messingene Bünde.

Gesamtlänge 1,01 m, Korpuslänge 43 cm, Breite 33 cm, Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 162; Nachbildung des Zettels auf Seite 280.

No. 598. Baß-Lyra-Guitarre
aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das rötlichbraun lackierte Korpus ist aus Palisanderholz. Der Bodenrand, der Deckenrand und die vertiefte Rosette des Schallochs werden von eingelegten Ahornadern umsäumt.

Der Bezug besteht aus 6 Griffbrettsaiten und 2 frei daneben-liegenden an der oberen Schweifung des linken Lyraarms befestigten, in C und D gestimmten Baßsaiten. — Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

Höhe 84½ cm, Breite 42 cm.

No. 599. Baßguitarre,
schwedische Arbeit aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Das hellgelb lackierte Korpus ist aus Ahornholz; der Boden zeigt leichte Wölbung. — Der schräg aufgesetzte Anhängesteg weist Schnitzereien auf. Das Wirbelbrett läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 6 Griffbrettsaiten und 4 auf einem Neben-hals liegenden und am Oberteil des gemeinsamen Wirbelbretts befestigten Baßsaiten; Stimmung wie bei No. 597 mit hinzugefügter Contra A-Saite. — Das Griffbrett trägt 24 messingene Bünde.

Gesamtlänge 1,01 m, Korpuslänge 44½ cm, Breite 30 cm, Zargen-höhe 10 cm.

Abbildung auf Seite 169.

Im Innern des Instruments befindet sich ein geschriebener schwedischer Zettel: *„Tillhört Madlle Häggirst"* („gehört Fräulein Häggirst").

No. 600. Baßguitarre
mit lithographiertem Zettel: **„Robert Lotz / Instrumentenmacher in Gotha"**; aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das gelblackierte Korpus ist aus Ahornholz und ebenso wie bei No. 597 von lyra- oder wappen-ähnlicher Form. Zu beiden Seiten des Griffbretts sind schildähnlich geformte Schallöffnungen angebracht.

Der Bezug entspricht der Baß-Lyraguitarre No. 598; die beiden Baßsaiten sind an einem seitlichen Ansatz des Wirbelbretts befestigt. — Das Griffbrett trägt 25 messingene Bünde.

Gesamtlänge 98 cm, Korpuslänge 47½ cm, Breite 39 cm, Zargen-höhe 9 cm.

Abbildung auf Seite 169; Nachbildung des Zettels auf Seite 257.

No. 601. Baßguitarre,
englische Arbeit aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Das hübsche Instrument ist für den Export nach China bestimmt gewesen und trägt im Innern einen Zettel mit chinesischem Wortlaut. Das dunkel-braun lackierte Korpus ist aus Nußbaumholz. Der Deckenrand, der Anhängesteg, das ziemlich große Schalloch und das Griffbrett sind mit reichen in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmuttereinlagen verziert.

Die Anordnung des Bezugs entspricht der Baßguitarre No. 597. An Stelle der Wirbel ist eine Schraubenstimmvorrichtung vorhanden. Das Griffbrett trägt 14 Neusilberbünde.

Gesamtlänge 1,01 m, Korpuslänge 52 cm, Breite 38½ cm, Zargenhöhe 11½ cm.

No. 599. Baßguitarre.
Schwedische Arbeit
aus dem 1. Drittel des 19. Jahrhunderts.

Text: Seite 168.

No. 600. Baßguitarre
von Robert Lotz, Gotha ca. 1850.

Text: Seite 168.

No. 603. Guitarrenharfe
aus dem 1. Viertel des 19. Jahrhunderts.

Text: Seite 171.

No. 605. Tasten-Guitarre,
vielleicht von Karl Ludwig Bachmann,
Berlin ca. 1805.
Text: Seite 172.

No. 606. Akkord-Guitarre.
Deutsche Arbeit
aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.
Text: Seite 173.

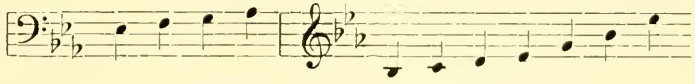
No. 607. Doppelguitarre
(Vereinigung von Prim- u. Terzguitarre).
Deutsche Arbeit a. d. 1. Hälfte d. 19. Jahrh.
Text: Seite 173.

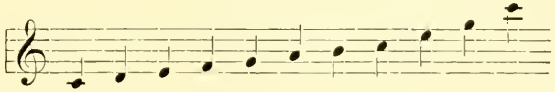
Verschiedenartige Guitarren.

No. 602. „Harp-Lute“,

von Edward Light zu London i. J. 1798 erfunden; englische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. (Vgl. die Bemerkung zu der „Dital Harp“ No. 404, mit deren Bauart die „Harp-Lute“, die ein Mittelding zwischen Guitarre und Harfe bildet und als Vorgängerin der „Dital Harp“ anzusehen ist, große Aehnlichkeit hat.) Das ganze Instrument ist schwarz lackiert und auf beiden Seiten mit Blattornamenten in grüner Farbe bemalt. Das nach oben sich etwas zuspitzende muldenähnlich geformte Korpus ist aus sieben breiten Spänen zusammengesetzt.

Der Bezug besteht aus 7 Griffbrett- und 4 frei danebenliegenden Baßsaiten in folgender (Es-dur) Stimmung:



Notiert wurde für die „Harp-Lute“ eine Sexte höher in C-dur:

Die Saiten sind an einem der Harfe entsprechenden Hals, der von einer kleinen Säule gestützt wird, mittels eiserner Stimmnägel befestigt. — Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde.

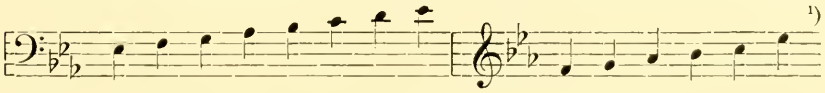
Gesamtlänge 82 cm, Korpuslänge 43 cm, Korpusbreite 34½ cm, Breite der unteren Zarge 14 cm.

Light fügte später noch eine in B gestimmte fünfte Baßsaite hinzu. — Vgl. Engel, C., „Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum“, London 1874, p. 250 (No. 1737).

Anscheinend eine deutsche Nachahmung der Light'schen „Harp-Lute“ bildet

No. 603. Guitarren-Harfe

aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das guitarrenartig geformte ziemlich breite Korpus ist dunkelbraun lackiert und aus Ahornholz. Die Decke, der Boden und die Einfassung der primitiven Rosette des Schalllochs sind mit farbigen Blumenmalereien geschmückt. Das Wirbelbrett läuft in eine schneckenartige Windung aus und wird wie der Hals der Harfe von einer kleinen Säule gestützt.

Der Bezug besteht aus 6 Griffbrettsaiten und 8 frei danebenliegenden Baßsaiten, deren Stimmung ähnlich der „Harp-Lute“ gewesen sein dürfte:

[1]) Vgl. hierzu die „Harpe-luth“ No. 1551 der Brüsseler Sammlung.

Die Saiten sind ebenfalls an einem dem Hals der Harfe entsprechenden gemeinsamen Wirbelbrett befestigt. — Das Griffbrett trägt 22 messingene Bünde.

Gesamtlänge 93 cm, Korpuslänge 45½ cm, Breite 39 cm, Zargenhöhe 10½ cm.

Abbildung auf Seite 169.

Vgl. über die „Guitarren-Harfe" Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst" (Stuttgart 1840, 3. Band, S. 401): „ . . Es ist eine mehrsaitige Guitarre, die aber, wie die Harfe aufrecht stehend, mit der rechten Hand gespielt wird, während die linke Hand auf einem kurzen Griffbrette die Töne greift. Es eignet sich nur zur Begleitung des Gesanges in einfachen Accorden, und hat deshalb auch, ungeachtet seines wunderbaren, ätherischen Klanges, der mehr dem der Aeolsharfe als der Guitarre ähnlich ist [?], wegen der unstreitig größeren Mannigfaltigkeit dieser letzteren, noch wenig Theilnahme gefunden . . . ."

No. 604. Guitarre

mit gravierter Inschrift auf einem Perlmutterplättchen am Oberteil des Griffbretts: „**LEVIEN / Inventeur & Breveté**"; französische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das hübsche Instrument hat ein eigentümlich muldenartig gewölbtes, nach oben spitz zulaufendes Korpus, das in der Form an die „Harp-Lute" von Edward Light (No. 602) erinnert; es ist aus goldgelb lackiertem Ahornholz und von Ebenholzadern umsäumt. In den Anhängesteg ist ein Perlmutterplättchen eingelegt. Den Deckenrand und das Schalloch umsäumen in Ebenholz eingelassene Elfenbeinadern. Die vergoldete strahlenförmig gestaltete Rosette des Schallochs ist mit dem geschnitzten Wappen der Bourbonen geschmückt. Das Wirbelbrett trägt auf empireartiger ovaler Rosette einen hübsch geschnitzten vergoldeten Frauenkopf.

Der Bezug besteht aus 7 Saiten; die tiefste, anscheinend in A gestimmte Baßsaite ruht auf einem 3 cm über dem eigentlichen Sattel befestigten besonderen Sattel. Die Patenteinrichtung der Levien'schen Guitarre besteht in drei Messingknöpfen, die auf der Rückseite des Halses angebracht sind und einen als „Capotasto" dienenden kleinen Messingsattel gegen die E-, A- und d-Saite drücken, wodurch eine Verkürzung d. h. Höherstimmung dieser Saiten bewirkt wird, und zwar bei der E- und d-Saite um einen ganzen, bei der A-Saite um einen halben Ton. Für die höheren Saiten ist eine Vorrichtung zum Anbringen eines gewöhnlichen Capotasto[1]) vorhanden. — An Stelle der Wirbel sind messingene Stimmnägel vorhanden.

Gesamtlänge 83 cm, Korpuslänge 42 cm, Breite 34 cm, Höhe der unteren Zarge 14½ cm. Nachbildung der Inschrift auf Seite 254.

No. 605. Tasten- oder **Pianoforteguitarre,**

deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts (s. u.). Das hellgelb lackierte Korpus ist aus Ahornholz. Die Decke ist mit gestanzten Lederringen verziert, deren Mitte ein Perlmutterplättchen bildet. — Der Anzahl der Saiten entsprechend sind auf der rechten oberen Seite der Decke sechs als Tasten dienende mit Perlmutter belegte Knöpfe angebracht, die beim Niederdrücken einen von unten anschlagenden Hammermechanismus in Tätigkeit setzen; die Mechanik entspricht der „englischen" oder „Stössermechanik" des Pianoforte und ist mit Auslösung und Fängern versehen. An der rechten Zarge ist ein Verschlußdeckel

[1]) Ueber „Capotasto" vgl. die Einleitung zur Abteilung „Cithern" (Seite 182 des Katalogs).

angebracht, um an die Mechanik gelangen zu können. — Das Instrument ist auch ohne Tastatur wie jede andere Guitarre benutzbar. Das Griffbrett trägt 18 messingene Bünde.

Gesamtlänge 92 cm, Korpuslänge 43 cm, Breite 29 cm, Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 170.

Die „Tastenguitarre" — anscheinend eine Nachahmung der 1783 von Christian Clauss in London erfundenen „Tastencither" (vgl. No. 626–628 des Katalogs) — wurde ca. 1795 von Anton Bachmann in Berlin (geb. 1716, gest. 1800) erfunden. Während aber derartige englische „Tastencithern" verhältnismäßig häufig anzutreffen sind, ist diese den Triller ermöglichende Einrichtung bei Guitarren so gut wie gar nicht verbreitet gewesen. Wahrscheinlich ist die vorliegende Tastenguitarre eine Arbeit des Sohnes des Erfinders, Karl Ludwig B. (geb. 1748, gest. 1809 zu Berlin).

Ueber die Anfertigung von „Pianoforte-Guitarren" vgl. Gustav Ad. Wettengel, „Lehrbuch der Anfertigung und Reparatur ... von ... Geigen", Ilmenau 1828, S. 460 f.

No. 606. Akkordguitarre,

deutsche Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das hellgelb lackierte Korpus des eigenartigen Instruments ist aus Ahornholz; der Boden zeigt schwache Wölbung. Der Deckenrand ist durch Einlagen von verschiedenfarbigen Hölzern verziert; das Schalloch wird von einer in dunklen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung umsäumt. An Stelle der Wirbel ist eine Schraubenstimmvorrichtung angebracht, die durch eine an der Rückseite des Wirbelbretts befindliche gravierte Messingplatte verdeckt wird. Ein an der oberen rechten Seite des Halses angebrachter Mechanismus ermöglicht mittels Niederdrückens von 15 Messingknöpfen ein mechanisches Greifen der gewünschten Töne und Akkorde.

„Das Holz des Halses ist bis auf $^3/_4$ seiner Dicke (ca. $1^1/_2$ cm) von hinten abgehobelt worden; das verbleibende Holz soll nur den sechs Schrauben Halt geben, die eine um den Hals behufs Versteifung desselben gelegte Hülse aus vergoldetem Messing festhalten. Auf diese Weise bietet der Hals einen leeren Raum, ausgefüllt durch fünfzehn eng aneinanderliegende hölzerne Abstrakten, die unten in einer gemeinsamen Achse befestigt sind. An die Abstrakten sind nun durch das Griffbrett hindurchgehende Häkchen mit kleinen, mit Wildleder überzogenen Röllchen befestigt; sobald der Spieler eines von den entsprechenden Messingknöpfchen, die seitlich am Guitarrenhalse angebracht sind, niederdrückt, zieht die Abstrakte das [oder die] Röllchen fest an die Saite, und es findet ein mechanisches Greifen des gewünschten Tones [oder Akkordes] statt."[1]) (Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", XXII. Bd., S. 164.)

Der Bezug ist wie gewöhnlich sechssaitig, das Griffbrett trägt 12 Bünde aus Neusilber.

Gesamtlänge 95 cm, Korpuslänge $43^1/_2$ cm, Breite 30 cm, Zargenhöhe 8 cm.

Abbildung auf Seite 170.

No. 607. Doppelguitarre,

deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das eigenartige Doppelinstrument, das zu gleichem Zwecke wie die Seite 66 u. 67 beschriebenen „Doppelzithern" verfertigt zu sein scheint, ist auf beiden

[1]) Der Akkordguitarre liegt also in der Hauptsache dasselbe Prinzip zugrunde, das später von Christian August Gütter in Markneukirchen bei Erfindung der „Akkordzither" benutzt wurde. (Vgl. No. 477, Seite 67 des Katalogs.)

Seiten des gemeinsamen Korpus mit Decken, Griffbrettern und Saitenbezügen einer gewöhnlichen (Prim-) und einer kleinen (Terz-) Guitarre versehen; die Mensurlänge beträgt 65 und 56 cm. Die Zargen sind aus rötlichbraun lackiertem schlichtem Ahornholz. An Stelle des Wirbelbretts sind zwei ineinandergehende Wirbelkästen vorhanden, von denen der größere in einen geschnitzten Faunkopf ausläuft. — Beide Griffbretter tragen je 21 messingene Bünde.

Gesamtlänge 94½ cm, Korpuslänge und Breite der größeren Guitarre 43½ bezw. 31½ cm, Korpuslänge und Breite der kleineren Guitarre 39 bezw. 26½ cm, Zargenhöhe 7½ cm.

Abbildung auf Seite 170.

No. 608. Stumme Guitarre,

ebenfalls deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das zu Uebungszwecken verfertigte Instrument, dem ein eigentlicher Schallkörper fehlt, besteht eigentlich nur aus einem verlängerten Hals, der in seinem unteren Teil in einer Länge von 19 cm ausgehöhlt und mit einer von kleinen Schallöchern durchbrochenen Decke versehen ist.

Der Bezug besteht wie bei der gewöhnlichen Guitarre aus 6 Saiten. Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 92 cm, Breite 6½ cm.

Streichguitarren.

No. 609. „Guitarre-Violoncell", „Guitarre d'Amour" oder „Arpeggione"

mit fast ganz abgerissenem und daher schwer lesbarem Zettel „[Joannes] **Georgius Staufer** / [fecit Viennae anno] **1824**". Das eigenartige einem Violoncell (oder richtiger einer Baßviole) ähnliche Instrument, ein Mittelding zwischen Guitarre und Violoncell, hat Korpus, Griffbrett und Saitenbezug der Guitarre, wird aber als Violoncell behandelt, d. h. die Saiten werden durch Streichen mit einem Bogen zur Ansprache gebracht. — Die Form des Korpus und der beiden leicht geschweiften C-ähnlichen Schallöcher lehnt sich genau an das damals (1818) aufgekommene Modell von Francis Chanot an.[1]) Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und dunkelrot lackiert, die leicht gewölbte gelb lackierte Decke ist aus Fichtenholz. Der Deckenrand wird von eingelegten hellen und dunklen Holzadern umsäumt. Der durchbrochene Wirbelkasten läuft an Stelle der Schnecke in ein schildartiges Plättchen aus.

Der sechssaitige Bezug entspricht der Guitarre. Das stark gewölbte Griffbrett trägt 24 messingene Bünde.

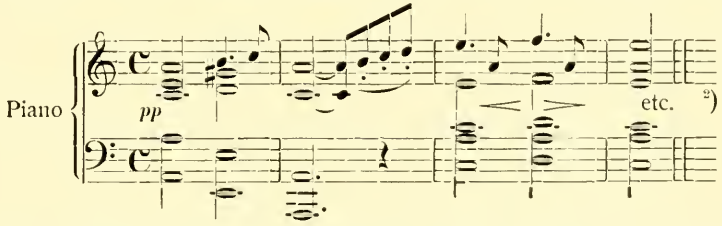
Höhe 1,15 m, Korpuslänge 64 cm, obere Breite 32½ cm, untere Breite 38 cm, Zargenhöhe 11½ cm.

[1]) Vgl. die Abteilung „Streichinstrumente" des Katalogs.

Die „Guitarre d'amour“ wurde von Johann Georg Stauffer zu Wien i. J. 1823 erfunden; über die Erfindung wurde in No. 18 (Sp. 280) des 25. Jahrgangs der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ folgendermaßen berichtet:

„Der unermüdet thätige Instrumentenmacher, Hr. Stauffer, . . . hat ein neues Instrument bekannt gemacht, welches er Guitarre d'amour nennt, der Form nach den gewöhnlichen Guitarren ähnlich, nur von größerem Umfange, mit besponnenen und Darmsaiten bezogen, welches aber nicht mit den Fingern gegriffen, sondern mittels eines Bogens gestrichen wird, an Schönheit, Fülle und Lieblichkeit des Tones in der Höhe der Hoboe, in der Tiefe dem Bassethorne sich nähert, zur vorzüglich erleichterten Ausführung der chromatischen Passagen selbst in Doppelgriffen ganz besonders geeignet ist, und welches von allen Sachverständigen als eine wünschenswerthe Kunstbereicherung angerühmt wird.“

In No. 38 (Sp. 626) desselben Jahrgangs wird ein „kleiner Federkrieg“ erwähnt, der wegen der Priorität dieser Erfindung zwischen Stauffer und dem Geigenbauer Peter Teufelsdorfer in Pest entbrannt war. — Eine Beschreibung des Instruments findet sich auch im 1. Band (1824) der bei B. Schott Söhne in Mainz verlegten Zeitschrift „Caecilia“ (S. 168 69); die dort beigefügte lithographische Abbildung stimmt genau mit dem vorliegenden Instrument No. 609 überein. Vgl. ferner: „Anleitung / zur Erlernung des von Hrn: / Georg Staufer / neu erfundenen / Guitare-Violoncells. / Verfasst von / Vinc. Schuster ... Wien, / bey A. Diabelli & Co: / No. 2052“.[1]) –

Es gelang Stauffer, für sein „Arpeggione“ das Interesse Franz Schuberts zu erwecken, der für das neue Instrument im November 1824 eine Sonate (A-moll) mit Pianoforte komponierte, die bald darauf Vincenz Schuster zur öffentlichen Aufführung brachte. — Das Werk ist dreisätzig (Allegro moderato, Adagio, Allegretto); es beginnt:

Einen nachhaltigen Erfolg hat Stauffers „Guitarre d'Amour“ nicht gehabt; das Instrument geriet etwa bereits nach einem Jahrzehnt in eine wegen seines Zwittercharakters wohlverdiente Vergessenheit.

No. 610. Bogenguitarre („Chitarra col arco“)

aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts. Das Korpus des eigenartigen Instruments, das beim Spielen ebenfalls mit einem Bogen gestrichen und wie eine Viola da Gamba zwischen den Knien gehalten wurde, lehnt sich in der Form an eine Alt-Gambe an; nur ist die Decke ohne jede Wölbung und die Zargeneinbiegungen sind länger als bei der Gambe. Auch die F-Löcher erinnern an die bei alten Violen übliche Form. — Boden und Zargen sind aus rötlichbraun lackiertem Ahornholz.

Bezug und Mensur entsprechen der gewöhnlichen Guitarre. Das Griffbrett trägt 15 messingene Bünde.

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 44 cm, Breite 27½ cm, Zargenhöhe 7½ cm.

[1]) Ein Exemplar dieser seltenen „Anleitung“ befindet sich in der Bibliothek des Museums.

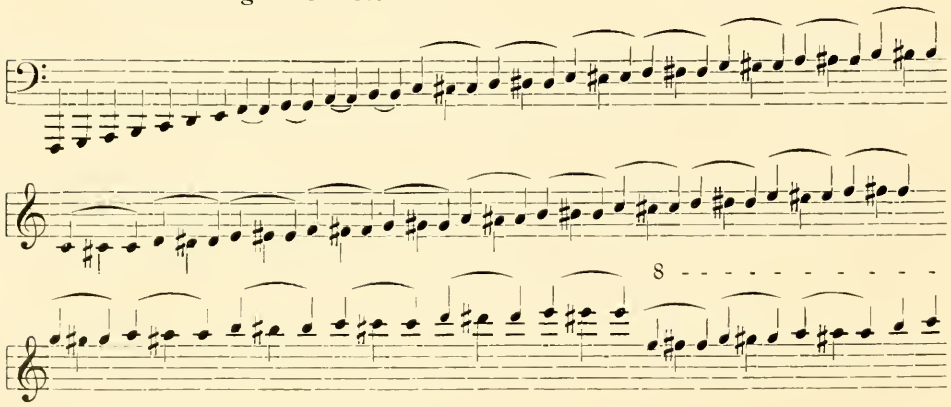
[2]) Zuerst erschienen 1871 bei J. P. Gotthard in Wien; in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel als No. 8 in Serie VIII enthalten. — Vgl. G. Nottebohms „Thematisches Verzeichniss“ (Wien 1874), S. 207. Das Nottebohm anscheinend unbekannt gebliebene Autograph der Sonate (22 SS. quer-fol.) tauchte i. J. 1895 auf einer Versteigerung im Antiquariate Albert Cohn zu Berlin auf.

Im Jahre 1826 ließ sich der kgl. preußische Kammermusikus Heinr. August Birnbach (geb. 1782 zu Breslau, gest. 1840 zu Berlin) auf der neuerfundenen Bogenguitarre („Chitarra col arco") in einem Konzert zu Berlin hören. Ueber das neue Instrument heißt es in einem Bericht der „Allg. musikalischen Zeitung" (28. Jahrgang, Sp. 319): „. . . sie hat den Ton eines englischen Hornes, ist jedoch zarter und hat vor allen Saiteninstrumenten den Vorzug, dass man drey Töne zugleich darauf aushalten, die chromatischen Scalen mit der reinsten Intonation behandeln und sechsstimmige Arpeggiaturen anwenden kann".

Nachtrag. (Neue Erwerbung.)

No. 611. Gälische Harfe („Telyn"),

englische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das (sorgfältig restaurierte) Instrument ist schwarz lackiert und teilweise bronziert. Das Kapitäl der Baronstange ist mit Schnitzereien verziert.

Ueber Spielart und Anordnung des Bezugs vgl. die Bemerkungen zur chromatischen Harfe No. 382 (Seite 17). Der Umfang der Harfe umfaßt $5^1/_2$ Oktaven (Contra F—c^4), und zwar vom c der kleinen Oktave ab in chromatischer Reihenfolge. Die Saiten der tiefsten Oktave (Contra F—E) und die beiden höchsten Saiten (h^3 und c^4) sind einfach, alle diatonischen Saiten doppelchörig; die Halbtonsaiten sind einfach und zwischen den beiden Chören der entsprechenden diatonischen Saiten gruppiert. (Vgl. No. 382.) Die Anordnung des Bezugs ergibt demnach folgendes Notenbild:

Höhe 1,81 m, Breite 76 cm.

Violin- und Citherspieler.

Nach dem Gemälde „Adrian Brouwer und Rembrandt van Ryn“
von Adriaen Brouwer (1605—1638).

(„Aus der Gemählde-Sammlung
Sr. Excellenz des Herrn Grafen von Lamberg Sprinzenstein.“)

Vorlage: eine Lithographie in Kreidemanier (Wien ca. 1850) im Besitze des Museums.

Cithern

(Cistres, Sistern).

Die Cither oder Sister (ital.: Cetera; franz.: Cistre, Sistre; engl.: Cither, Citter, Cithern), die nicht mit der liegenden Schlag- oder Gebirgszither verwechselt werden darf, ist ein der Laute und Guitarre verwandtes Zupfinstrument, das im 17. und 18. Jahrhundert namentlich in den germanischen Ländern (Deutschland, England und Holland) sehr verbreitet war, wenn es auch als Volksinstrument keine Rolle in der Kunstmusik spielte. Von Laute und Guitarre unterscheidet sich die Cither abgesehen von ihrem meist aus doppelchörigen Metalldrahtsaiten bestehenden Bezug auch durch ihre abweichende Form: sie besitzt ein flaches fast kreisrundes Korpus, das nach oben zu birnförmig zuläuft und dessen Zargen am vorderen Halsende etwas höher als hinten sind. Die Saiten sind über einen aufgesetzten Steg gespannt und wie bei der ‚Chitarre a battente' und Mandoline an der unteren Zarge eingehängt. Das Griffbrett ist in eine ziemlich große Zahl fester Bünde eingeteilt, deren Anordnung auf eine chromatische Skala hindeutet. — Die Abrundung des flachen Schallkörpers kehrt in mannigfach geschweiften Formen bei einer Anzahl anderer zu der Familie der Cithern gehörenden Instrumente wieder (Cithrinchen, Pandora, Penorcon, Orpheoreon; vgl. Seite 201 f.), die wie die eigentliche Cither mit paarweise angeordneten Metallsaiten bezogen waren. Die Spielart auf all diesen Instrumenten erfolgte durch Anreißen mit einer Federpose, häufig aber auch ohne ein Plektrum, indem die Saiten nicht wie bei der Laute gezupft oder geschlagen sondern mit den Fingern nur sanft bestrichen wurden.

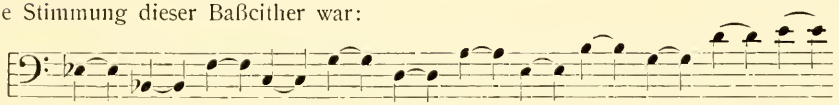
Die Ursprungsgeschichte der Cither ist bisher noch nicht genügend erforscht; doch muß das Instrument ebenso wie Laute und Guitarre schon im frühen Mittelalter bekannt gewesen sein. In Frankreich führte es den Namen ‚Citole' und gehörte zu den Instrumenten, deren Spiel die altfranzösischen Troubadours und Jongleurs beherrschen mußten; auch in England war die Citole schon sehr früh eingebürgert. Im 15. Jahrhundert erhielt sie hier den Namen ‚Cithren' oder ‚Cittern' und erfreute sich später unter Heinrich VIII. (reg. 1509—47) der besonderen Gunst des königlichen Hofes. — Daß in Italien die ‚Cetera' bereits im 13. Jahrhundert durchaus verbreitet war, beweist u. a. eine Stelle aus Dantes „Divina commedia" (im 20. Gesange des „Paradiso"). — In Deutschland scheint die Cither erst verhältnismäßig

spät heimisch geworden zu sein; ihre eigentliche Blütezeit beginnt jedenfalls erst im 16. Jahrhundert. Die Musikschriftsteller dieser Zeit (Seb. Virdung, Martin Agricola etc.) erwähnen sie noch nicht, und erst in Michael Praetorius' „Syntagma musicum" (1619) sind die einzelnen Glieder der weitverzweigten Familie „Cithara" beschrieben und abgebildet.

Nach dem XXXI. Kapitel der „Organographia" waren damals folgende mit doppelten Metallsaiten bezogene Citherarten im Gebrauch, deren Stimmungsweise freilich vielfach sehr schwankend war:

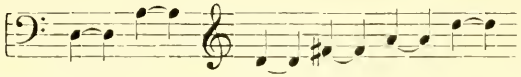
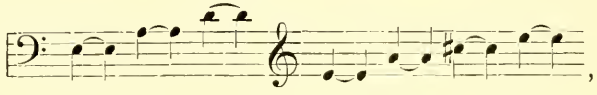
„Es seynd .. der Cithern fünfferley Art:

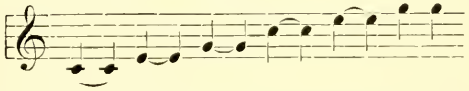
1. Die gemeine Cither von 4 Chören / vnd wird vnterschiedlich gestimmet; bißweilen / b g d̄ ē / und alsdenn Italianische Cither; bisweilen / a g d̄ ē / Frantzösische Cither genennet...
2. Cither von 5 Chören; vnd wird also gestimmet / d b g d̄ ē; oder F c c g a; von etlichen aber also / G fis d a h.
3. Sechs Chörichte Cither: Vnd die wird vff unterschiedliche Art gestimmet. 1. Die alte Italianer haben sie also gestimmet a c̄ b g d̄ ē. 2. Sixtus Kargel von Straßburg / b G d g d̄ ē. 3. Die dritte Art wird nach der fünff Chörichten gestimmet / also / G d b g d̄ ē ....
4. GroßsechsChöricht Cither / do das Corpus noch eins so groß ist / vnd vmb eine quart tieffer / als die vorigen sechs Chörichten Cithern / nämlich also / fis D A d a h gestimmet wird. Ist in alles fast zwo Ellen lang...
5. Noch wird eine grössere Art von Citheren gefunden mit 12. Choren / welche einen herrlichen starcken Resonanz von sich gibt / gleich als wenn ein Clavicymbel oder Symphony gehöret würde: Vnd..... fast so lang als eine Baßgeige seyn sol...."

Die Stimmung dieser Baßcither war:

Nach der Abbildung in der „Sciagraphia" (Tafel VII, No. 1) hatte sie ein guitarren- oder quinternförmiges Korpus.

Mersenne beschreibt in seiner „Harmonie universelle" (Paris 1636) zwei Typen von Cistres: eine kleinere in Frankreich gebräuchliche vierchörige Art in der (wohl eine Oktave tiefer zu lesenden) Stimmung ā, ḡ, c̄, d̄, bei der die g-Saite doppelt, die übrigen drei Saiten dreichörig angeordnet waren, und eine größere italienische Cistre mit sechs doppelchörigen Saiten in der auch bei Praetorius (3, 1) angegebenen Stimmung. — In Frankreich spielte die Cistre im 17. Jahrhundert gegenüber der herrschenden Laute jedoch nur eine untergeordnete Rolle.

Die verschiedenen Arten und Stimmungen der Cithern scheinen im 18. Jahrhundert nach und nach außer Gebrauch gekommen zu sein. In Majer's „Neu-eröffnetem .... Music-Saal" (Nürnberg, 1741), wo allerdings (§ 50) die Cither irrtümlich eine Chitarra (Guitarre) genannt und bei der Beschreibung mit dieser vermengt wird, heißt es, daß das Instrument

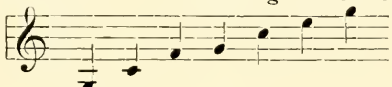
„nunmehro . . . viele Liebhaber findet" und daß es „meiſtens aus 6. Chören beſtehet, die 2. unterſte davon ſind Silbergeſponnene = die 3 mittlere meßinge = und zwar jede gedoppelt in uniſono geſtimmt, die reineſte und zarteſte aber iſt bißweilen ſtählen, oder eine Lautenmäßige Darm Saite; der Accord darauf iſt unterſchiedlich, und hat faſt gleiche Bewandtnuß mit der Viola d'amour . . . . ."

Zum Modeinstrument wurde die Cistre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Namen „English Guitar" (franz.: „Guitare anglaise", auch „Pandore") in England. Die sorgfältig gearbeiteten und hübsch ausgestatteten französischen Instrumente dieser Zeit haben eine von der älteren Bauart etwas abweichende, nicht spitz zulaufende sondern birnen- oder glockenähnliche Form. Die in Frankreich und auch in Holland gebräuchliche Art hatte siebenchörigen Bezug in folgender Stimmung:

während die etwas kleinere mandelförmige „English Guitar" meist 6chörig bezogen war und im C-dur-Dreiklang



gestimmt wurde. Charakteristisch für die Cistres und „English Guitars" dieser Zeit ist, daß die Saiten nicht an Wirbeln sondern mittels einer durch einen kleinen Uhrschlüssel zu handhabenden Schraubenstimmvorrichtung angespannt werden; zur raschen Höherstimmung der Saiten ist das Griffbrett mit mehreren Löchern, die zur Anbringung eines sog. „Capotasto" dienen, durchbohrt. (Vgl. u.) Viel verbreitet war auch in England die eine Erleichterung der Spielart bezweckende Pianoforte- oder Tastencither („Keyed English Guitar"), die im Jahre 1783 von einem in London lebenden Deutschen Christian Clauss erfunden war und in mehrfachen Nachahmungen existierte; vgl. hierüber Seite 190 des Katalogs.

In Deutschland kam um die Wende des 18. Jahrhunderts eine neue mit sieben einzelnen Darmsaiten bezogene „Sister" in Aufnahme, worüber sich in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (4. Jahrgang 1801/02, No. 4) folgender Bericht von Christian Gottlob Scheidler findet:

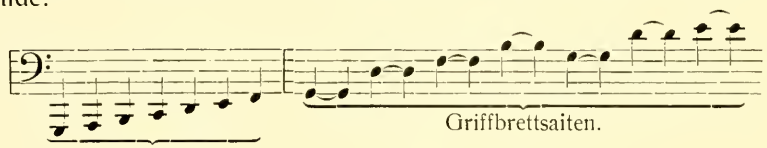
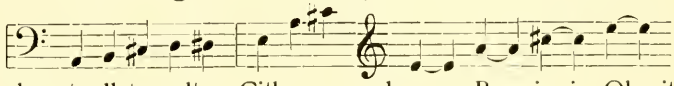
„Die Sister oder die deutsche Guitarre, die anfänglich unter der Benennung Zither, als ein Instrument von vier Saiten, die Erfindung der Deutschen [?] war, ist in Frankreich durch noch hinzugefügte drey tiefere Saiten so vervollkommnet worden, daß sie nach dem Zeugnisse des Herrn Pollet in seinem musikalischen Journale, in

Frankreich immer mehr und mehr geschätzt wird. Der Grund hiervon ist ohnstreitig die geringe Mühe, die erfordert wird, dieses Instrument zu erlernen; ferner das Gefällige bey der Begleitung des Gesanges, und endlich auch noch der Nebenumstand, daß man es sehr bequem bey sich führen kann. Gegenwärtig fängt die Sister nach der erwähnten Verbesserung von sieben Saiten, auch in verschiedenen Orten Deutschlands an, sehr beliebt zu werden. Die Stimmung dieses Instruments ist folgende:

Jedoch ist dabey zu erinnern, daß die Stimmung eine Oktave tiefer, als sie oben in Noten angezeigt steht, angenommen werden müsse. Will man aus einer [anderen] Tonart spielen: so bedient man sich eines nach dem Quer-Durchmesser des Griffbrets geformten und mit feinem Tuch gefütterten Bügels von Metall, der sich an den gehörigen Stellen befestigen läßt [sog. „Capotasto"]. Die Sister ist nämlich zwischen jeder Abtheilung des Griffbrets durchbohrt, so daß der Stiel des Bügels durch die Oeffnung durchgesteckt und an der Rückseite mittelst einer Schraube befestiget werden kann. Durch diesen leichten Weg erhält man mittelst des Auflegens dieses Werkzeugs auf die Saiten, z. B. in der ersten Abtheilung des Griffbrets, die Stimmung Cis dur, in der zweyten D dur usw. wobey dann die Fingersetzung immer dieselbe bleibt, wie in C dur, welches hauptsächlich da zu gebrauchen ist, wenn man die Singstimme in einer höheren Tonart begleiten will. Diese Instrumente haben statt der ehemaligen vier Metallsaiten, nunmehr vier unübersponnene und drey übersponnene Darmsaiten, und sind in Gotha bey dem Instrumentenmacher Bindernagel für 10 Thlr. Sächs. zu bekommen. Die Haltung der Sister ist ganz dieselbe wie bey der französischen Guitarre; auch bedient man sich, wie bey jener, eines Bandes über die Schultern, um ihr mehr Festigkeit zu geben."

Die immer mehr anwachsende Beliebtheit der Guitarre drängte jedoch die Cistre in den Hintergrund, so daß sie etwa im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts allmählich verschwand;[1]) nur in den Gebirgsgegenden Mitteldeutschlands, in Thüringen und im Harz, erhielt sie sich in primitiver Form noch bis heute als Volksinstrument unter dem Namen „Thüringer (Berg- oder Volks-) Zither" (vgl. Seite 193). Auch bei den Schweizer und Tiroler Alpenbewohnern war die alte Cither noch lange anzutreffen, wenn sie hier auch niemals die Verbreitung der Schlag- oder Gebirgszither hatte.

Neben der eigentlichen Cistre war in Frankreich und England eine der Theorbe und der Baßguitarre entsprechende theorbierte oder Baß-Cither (franz.: Archicistre, engl.: Bijuga Cither) im Gebrauch, die neben den gewöhnlichen Griffbrettsaiten eine Anzahl freiliegender und in einem zweiten Wirbelkasten oder Theorbenkragen befestigter Baßsaiten besaß. Daß diese Archicistre bereits um 1600 bekannt war, beweist ein 1609 zu London erschienenes Werk: **„New Citharen Leffons, with perfect Tunings of**

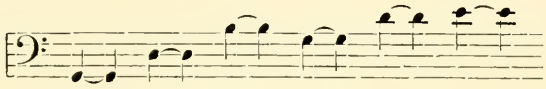
[1]) In Italien hatte sie schon im Laufe des 18. Jahrhunderts der Mandoline weichen müssen.

the fame, from four course of ſtrings to four-teene course, ... by Thomas Robinson, Student in all the liberall Sciences." Das Frontispiz dieses Werkes bildet ein Kupferstich, der eine mit sieben doppelten Griffbrett- und ebenso vielen einzelnen Begleitsaiten bezogene Baßcither darstellt.[1]) Die Stimmung dieses Instruments, das nach Robinson übrigens eine italienische Erfindung gewesen sein soll und in England ‚Syron' genannt wurde, war folgende:

Die von Praetorius erwähnte größte guitarrenförmige zwölfchörige Cither besaß ebenfalls einige frei liegende Begleitchöre. — Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Holland gebräuchliche Archicistre (holländ.: „Kunst-Citer"), deren Korpus auch zuweilen in Lautenform gebaut wurde, war nach dem „Muzijkaal Kunst-Woordenboek" von J. Verschuere Reynvaan (Amsterdam 1795) mit drei einzelnen und vier doppelten Griffbrett- sowie fünf einzelnen Begleitsaiten in folgender Stimmung bezogen:

Die kunstvollsten alten Cithern wurden zu Brescia in Oberitalien verfertigt. Eine schöne alte Cetera, die einem Brescianer Meister aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zugeschrieben wird, gehörte früher der Biblioteca Estense zu Modena und befindet sich jetzt in der Donaldson-Sammlung des „Royal College of Music" zu London; vgl. die Abbildung (auf Tafel XIV) in dem wiederholt erwähnten Prachtwerke von Hipkins & Gibb. Auch eine schöne Brescianer Cither der Kgl. Sammlung zu Berlin, eine Perle der Collection Snoeck (No. 287), ist hervorzuheben. Es ist dies anscheinend eine Arbeit von Gerolamo Virchi (geb. um 1523 zu Brescia), aus dessen Meisterhand auch die prächtige Cither der Ambraser Sammlung v. J. 1574 hervorgegangen ist, die jetzt im K. K. Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien aufbewahrt wird. — Als Erbauer von hübschen französischen Cistres („English Guitars") ist G. Le Blond erwähnenswert, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Dünkirchen wirkte.

[1]) Vgl. Carl Engel's „Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum", p. 257 u. F. W. Galpin, „Old English Instruments", London 1910, p. 30. Eitners „Quellenlexikon" verzeichnet von dem Werke nur ein Exemplar, das sich im British Museum zu London befindet.

No. 612. **Cither** (Cetera),

italienische (Brescianer) Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das rötlichgelb lackierte Korpus ist aus schlichtem Ahornholz; Boden und Zargen sind aus einem Stück gearbeitet. Auf dem unteren Teil der Decke ist eine ornamentale Verzierung eingelegt, deren Muster häufig bei Violinen der Maggini-Schule wiederkehrt. Die Rosette des Schallochs ist verloren gegangen. Die Wirbel stehen — wie bei allen alten Cithern dieser Zeit — aufrecht auf dem Wirbelbrett.

Der Bezug besteht aus 6 doppelten Saiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 19 messingene Bünde.

Gesamtlänge 98½ cm, Korpuslänge 42 cm, Breite 33 cm, größte Zargenhöhe 6½ cm.

No. 613. **Cither** (Cetera),

ebenfalls Brescianer Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das einfach ausgestattete Instrument ist ähnlich der vorhergehenden Cither No. 612 gearbeitet; das Korpus ist dunkelbraun lackiert. In das Schalloch ist eine primitive Rosette eingelassen. An Stelle der Schnecke ist ein kunstlos geschnitzter Adlerkopf vorhanden.

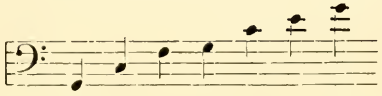
Bezug und Anordnung der Wirbel entsprechen No. 612. Das Griffbrett trägt 18 messingene Bünde.

Gesamtlänge 91½ cm, Korpuslänge 41 cm, Breite 33½ cm, größte Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 187.

No. 614. **Cither,**

deutsche Arbeit anscheinend noch aus dem 17. Jahrhundert, aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts umgearbeitet und mit neuer Decke und Schnecke versehen. Das rotbraun lackierte Korpus des einfach gearbeiteten Instruments, das in der Form Aehnlichkeit mit den beiden vorhergehenden italienischen Cithern zeigt, ist aus schlichtem Ahornholz und mit zahlreichen Ebenholzadern eingelegt. In das Schalloch ist eine hübsche Rosette aus Pergament eingelassen. Der Hals endigt in eine Geigenschnecke.

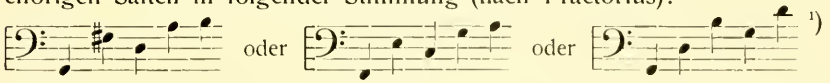
Der Bezug besteht aus 7 einzelnen Saiten in der um die Wende des 18. Jahrhunderts üblichen Stimmung der „Sister“:

Die Anordnung der Wirbel und des mit 16 elfenbeinernen Bünden versehenen Griffbretts entspricht No. 612 und 613.

Gesamtlänge 91½ cm, Korpuslänge 45½ cm, Breite 33½ cm, Zargenhöhe 7½ cm.

No. 615. Cither,

deutsche Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das gelbbraun lackierte Korpus des einfachen Instruments ist aus geflammtem Ahornholz. Außer einem Schalloch befinden sich in der Decke zu beiden Seiten des Steges zwei sternförmige Schallöffnungen; in das größere Schalloch ist eine geschnitzte Rosette eingelassen.

Der Bezug ist fünfchörig und besteht aus 2 doppelten und 3 dreichörigen Saiten in folgender Stimmung (nach Praetorius):



Zwischen den 6 obersten Bünden sind Löcher zum Anbringen eines „Capotasto" eingebohrt. — Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde.

Gesamtlänge 99 cm, Korpuslänge 45½ cm, Breite 33 cm, Zargenhöhe 9 cm.

No. 616. Cither,

ebenfalls deutsche Arbeit und vielleicht von demselben Verfertiger wie No. 615. Das hellgelb lackierte Korpus des sorgfältig gearbeiteten Instruments ist aus geflammtem Ahornholz. Saitenhalter und Griffbrett sind mit einfachen Blumenmalereien versehen. Die Anordnung der Schallöcher entspricht No. 615.

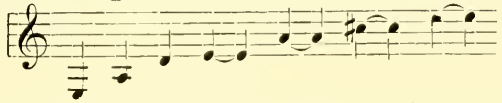
Der Bezug ist fünfchörig und besteht aus einer einzelnen (tiefsten) und vier dreichörigen (höheren) Saiten. Stimmung, Einteilung des Griffbretts und „Capotasto"-Vorrichtung stimmen mit No. 615 überein.

Gesamtlänge 98 cm, Korpuslänge 45½ cm, Breite 32 cm, Zargenhöhe 9½ cm.

No. 617. Cistre

mit gedrucktem Zettel: „**LE BLOND, Luthier à Dunkerque 1772**"; auf dem oberen Teil des Bodens findet sich außerdem der Name „**Le Blond**" eingebrannt. Das goldgelb lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus geflammtem Ahornholz und hat (ebenso wie No. 618—621) die für die französischen Cistres dieser Zeit charakteristische glockenähnlich auslaufende Form. Der Deckenrand und das Schalloch werden von einer hübschen Einfassung von Elfenbein und Ebenholz umsäumt. Die schöne bronzierte Rosette des Schallochs zeigt Barockornamentierung. Das Kopfstück bildet ein mit einem eingelegten Perlmutterstern verziertes rechteckiges Plättchen aus Ebenholz.

Der Bezug ist siebenchörig und besteht aus 3 einzelnen und 4 doppelten Saiten in folgender Stimmung:



Die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde. Zwischen den 4 obersten Bünden sind Löcher zum Anbringen eines „Capotasto" eingebohrt.

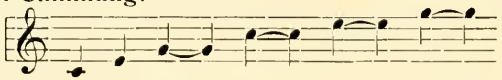
Gesamtlänge 75 cm, Korpuslänge 34½ cm, Breite 31 cm, Zargenhöhe 8 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 254.

[1]) Gebräuchlicher war in dieser Zeit (nach Majer's „Music-Saal", Nürnberg 1741) eine kleinere 6chörige Cither, die wie die Viole d'amour im D-dur-Dreiklang gestimmt wurde. (Vgl. die Einleitung, Seite 181.)

No. 618. Cistre

mit gedrucktem Zettel: „**LE BLOND, Luthier / à Dunkerque 1773**“. Das schöne Instrument ist der vorhergehenden Cistre ähnlich, zeigt aber reichere Ausstattung. Das rötlichgelb lackierte Korpus ist aus geflammtem Ahornholz. Der Bodenrand wird von eingelegten Ebenholz- und Elfenbeinadern eingefaßt. Den Deckenrand, das Schalloch und das Griffbrett umsäumen hübsche Ebenholz-, Perlmutter- und Elfenbeineinlagen. In das Schalloch ist eine schön gearbeitete vertiefte Papprosette eingelassen. Ein mit Ebenholz und Perlmutter belegtes rechteckiges Plättchen bildet das Kopfstück.

Der Bezug ist sechschörig und besteht aus zwei einzelnen (tiefsten) und vier doppelten Saiten in der den „English Guitars“ dieser Zeit entsprechenden Stimmung:

Die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Das Griffbrett trägt 12 silberne Bünde. Zwischen dem 2. und 3., 3. und 4. und 4. und 5. Bund sind Löcher zum Anbringen eines „Capotasto“ eingebohrt.

Gesamtlänge 77 cm, Korpuslänge 35 cm, Breite 31 cm, Zargenhöhe 7½ cm. Abbildung auf Seite 187.

No. 619. Cistre

ohne Signierung, aber anscheinend ebenfalls eine Arbeit von **Le Blond** in Dünkirchen aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Das rotgelb lackierte Korpus des einfach ausgestatteten Instruments ist aus schlichtem Ahornholz. In das Schalloch ist eine bronzierte Rosette eingelassen, die genau der Rosette von No. 617 entspricht; das Kopfstück zeigt dieselbe Ausführung wie bei No. 618.

Der siebenchörige Bezug und die „Capotasto“-Vorrichtung stimmen mit No. 617 überein; nur sind die Saiten an gewöhnlichen Wirbeln befestigt. Das Griffbrett trägt 15 messingene Bünde.

Gesamtlänge 78 cm, Korpuslänge 35 cm, Breite 31½ cm, Zargenhöhe 7½ cm.

No. 620. Cistre

mit gedrucktem Zettel: „**GERARD J. DELEPLANQUE, / Luthier, rue de la Grande- / Chaussée, coin de celle des / Dominicains, à Lille. 1773**“. Das rotgelb lackierte Korpus des hübschen Instruments, das in Form und Ausstattung ganz ähnlich wie die Cistres von Le Blond gehalten ist, ist aus schlichtem Ahornholz. Der Deckenrand und das Schalloch sind von einer Einlage aus Bein und Ebenholz umsäumt, die dasselbe Muster wie bei No. 617 zeigt. Die primitive bronzierte Rosette des Schallochs ist anscheinend ergänzt. Der Steg ist aus Bein geschnitzt; auch das als Kopfstück dienende Plättchen ist mit einem Knopf aus Bein verziert.

Der siebenchörige Bezug stimmt mit No. 617 und 619 überein. Die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Das Griffbrett trägt 15 messingene Bünde. Zwischen den 7 obersten Bünden sind Löcher zum Anbringen eines „Capotasto“ eingebohrt.

Gesamtlänge 78 cm, Korpuslänge 36½ cm, Breite 32 cm, Zargenhöhe 8½ cm. Nachbildung des Zettels auf Seite 238.

No. 613. Cither (Cetera.)
Brescianer Arbeit a. d. 17. Jahrhundert.
Text: Seite 184.

No. 618. Cistre
von G. Le Blond, Dünkirchen 1773.
Text: Seite 186.

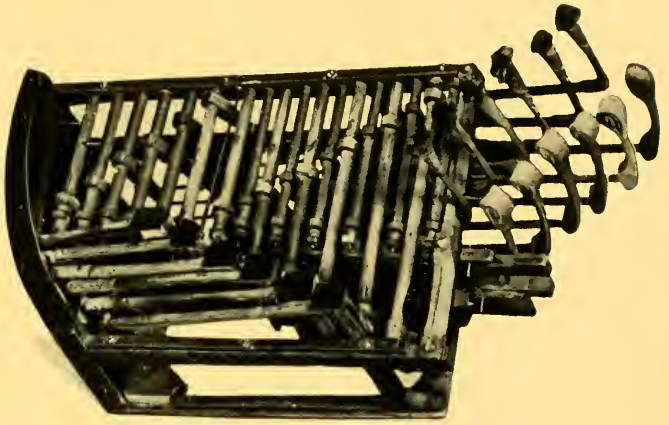
No. 624. Cither
(English Guitar, Pandore).
Englische Arbeit, ca. 1810.
Text: Seite 189.

No. 626. Tasten-Cither
(„Keyed English Guitar“)
von Preston, London ca. 1790.

Text: Seite 190.

No. 628. Tasten-Cither
von Longman & Broderip, London ca. 1805.

Text: Seite 191.



Hammermechanik zu No. 628.

No. 621. Sister (Cither),
deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, aber in derselben Form wie die französischen Cistres No. 617—620. Das rotbraun lackierte Korpus des einfachen Instruments ist aus geflammtem Ahornholz. Das Schalloch ist wie bei den Guitarren offen gelassen. Als Kopfstück ist ein empireartiger Bronzebeschlag vorhanden.

Der Bezug besteht aus 7 (ursprünglich 8) einzelnen Saiten, deren Stimmung No. 614 entspricht. Das Griffbrett trägt 12 Bünde aus Bein.

Gesamtlänge 81½ cm, Korpuslänge 37 cm, Breite 32 cm, Zargenhöhe 7½ cm.

No. 622. Cither (English Guitar)
mit eingebrannter Inschrift auf der Rückseite des Halses: „**LONGMAN & BRODERIP / No. 26 CHEAPSIDE & / No. 13. HAYMARKET**“; eine zweite Signierung ist in die Messingplatte der Stimmvorrichtung eingraviert. Englische (Londoner) Arbeit um die Wende des 18. Jahrhunderts. Das einfach gearbeitete Instrument ist in der Form den französischen Cistres ähnlich, aber etwas kleiner; es hat ein rotgelb lackiertes doppelt geschweiftes Korpus aus geflammtem Ahornholz. Das Griffbrett ist mit Schildpatt belegt.

Der Bezug ist sechschörig und entspricht in Anordnung und Stimmung der Cistre No. 618. Die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Zwischen den 4 obersten Bünden sind Löcher zum Anbringen eines „Capotasto“ eingebohrt. Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde.

Gesamtlänge 70 cm, Korpuslänge 36½ cm, Breite 30½ cm, Zargenhöhe 7 cm.

No. 623. Cither (English Guitar, Pandore),
englische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das dunkelrot lackierte Korpus ist aus Ahornholz. Auch die schöne sternförmige Rosette des Schallochs ist aus Ahornholz geschnitzt und mit Ebenholz und Elfenbein eingelegt.

Bezug, „Capotasto“-Vorrichtung und Einteilung des Griffbretts entsprechen der vorhergehenden Cistre No. 622.

Gesamtlänge 75 cm, Korpuslänge 34½ cm, Breite 31 cm, Zargenhöhe 7½ cm.

No. 624. Cither (English Guitar, Pandore),
ebenfalls englische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das rötlichbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus Mahagoniholz; der Boden ist aus neun spitzwinklig zulaufenden Spänen von Mahagoni- und Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahorn- und Ebenholzadern eingefügt sind. Auch der Deckenrand und das Schalloch werden von hübschen Einlagen aus denselben Hölzern umsäumt. In das Schalloch ist eine (erneuerte) einfache Rosette aus Messing eingelassen.

Der Bezug besteht aus 6 einzelnen Saiten in derselben Stimmung wie bei No. 622 und 623. Die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Zwischen dem 2. und 3. und dem 3. und 4. Bund sind Löcher zum Anbringen eines elfenbeinernen „Capotasto“ vorhanden. Das Griffbrett trägt 15 messingene Bünde.

Gesamtlänge 70½ cm, Korpuslänge 35 cm, Breite 26½ cm, Zargenhöhe 6 cm. Abbildung auf Seite 187.

No. 625. **Cither** (English Guitar, Pandore),
englische Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Das hellbraun lackierte Korpus ist aus Nußbaumholz. Der Deckenrand wird von einer hübschen Einlage aus Ebenholz und Elfenbein umsäumt. In das Schalloch ist eine geschnitzte Rosette eingelassen.

Bezug, „Capotasto"-Vorrichtung und Einteilung des Griffbretts entsprechen der vorhergehenden Cistre No. 624.

Gesamtlänge 70½ cm, Korpuslänge 33½ cm, Breite 27 cm, Zargenhöhe 6 cm.

Tasten-Cithern

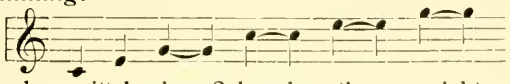
(„Keyed English Guitars").

Die Tastencither ist eine um die Wende des 18. Jahrhunderts in England beliebt gewesene Abart der gewöhnlichen Cither („English Guitar"), die „für zarte Damenhände" eine Erleichterung der Spielart durch Zuhülfenahme eines die Saiten anschlagenden Hammermechanismus ermöglichen sollte. Ihr Erfinder war ein in London lebender deutscher Instrumentenmacher Christian Clauss[1]), dessen „Improvement upon the Musical Instrument commonly called the Guittar" im Jahre 1783 das englische Patent No. 1394 erhielt. Wie ihre mannigfachen Nachahmungen beweisen, muß die neue „keyed Guitar" vielen Erfolg gehabt haben; bereits im folgenden Jahre 1784 bekam der Musiker und Instrumentenmacher William Jackson für ein ganz ähnliches Instrument, dem er den Namen „The British Lyre" beilegte, ein Patent (No. 1449), und andere Tastencithern sind von John Preston, Jacob Johnson und Longmann & Broderip bekannt. Die von letzterer Firma in den Handel gebrachten „Keyed Guitars" besaßen die sinnreichste Konstruktion und waren mit einer komplizierten Mechanik mit Dämpfung und Fortezug ausgestattet. (Vgl. No. 627.) Allerdings haftete allen diesen etwas dumpf klingenden Tasten- oder Pianofortecithern der Uebelstand an, daß der Ton der Instrumente durch den Hammeranschlag einen großen Teil seiner Eigenart einbüßte.

No. 626. **Tasten-Cistre** („Keyed English Guitar")
mit eingebrannter Inschrift „**PRESTON MAKER/LONDON**" auf der Rückseite des Halses; auf der Stimmvorrichtung ist außerdem die Inschrift „**PRESTON INVENTOR**" eingraviert. Aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das gelbrot lackierte Korpus ist aus geflammtem Ahornholz. Der in ein Kästchen aus Ahornholz eingebaute Hammermechanismus, der der Zahl der Saiten entsprechend mittels 6 kleiner mit Bein belegter Tasten

[1]) Als seine Wohnung in London nennt die Patentschrift „Frith Street, in the Parish of Saint Ann, Soho, in the County of Middlesex".

zum Anschlagen gebracht wird, ist oberschlägig (d. h. oberhalb der Saiten angebracht) und entspricht der „englischen Prellmechanik“ (Stößer-Mechanik ohne Auslösung) des Pianoforte. Das Kästchen mit der Mechanik ist abschraubbar, so daß das Instrument auch als gewöhnliche (Zupf-) Cither benutzt werden kann.

Der Bezug besteht aus 2 einzelnen und 4 doppelten Saiten in folgender Stimmung:

Die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde. Zwischen den 4 obersten Bünden sind Löcher zum Anbringen eines „Capotasto“ eingebohrt.

Gesamtlänge 65½ cm, Korpuslänge 33½ cm, Breite 29 cm, Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 188, Nachbildung der Inschrift auf Seite 262.

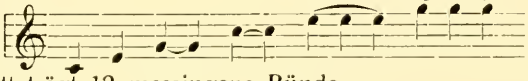
No. 627. Tasten-Cither („Keyed English Guitar“) mit eingebrannter Inschrift auf der Rückseite des Halses: „**LONGMAN & BRODERIP .... LONDON**“; aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das hellgelb lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus geflammtem Ahornholz und ebenso wie der Deckenrand von ummalten Ahorn- und Ebenholzeinlagen eingefaßt. In das Schalloch ist eine hübsch ziselierte bronzene Rosette eingelassen.

Der von der gewöhnlichen Mechanik abweichend konstruierte eigenartige Hammermechanismus ist unterschlägig und mit Auslösung und Dämpfern versehen. Die Mechanik befindet sich im Innern des Korpus und wird durch sechs kleine an der rechten Seite der Decke angebrachte Tasten in Tätigkeit gesetzt; der Anschlag der Hämmerchen und Dämpfer erfolgt durch die durchbrochene Rosette hindurch. Mittels eines seitlich am Halse angebrachten Knöpfchens, das als Fortezug dient, können die Dämpfer abgestellt werden. Der ganze Hammermechanismus läßt sich durch eine mit einem Deckel verschlossene Oeffnung in der unteren Zarge herausheben. — Die Tasten sind mit Ahorn- und Ebenholz nach Art von Dominosteinen eingelegt.

Der Bezug besteht aus 4 doppelten und 2 dreichörigen Saiten in derselben Stimmung wie bei No. 626; angespannt werden die Saiten ebenfalls mittels einer Schraubenstimmvorrichtung. Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

Gesamtlänge 85½ cm, Korpuslänge 38½ cm, Breite 31 cm, Zargenhöhe 10 cm. Nachbildung der Inschrift auf Seite 257.

No. 628. Tasten-Cither („Keyed English Guitar“), ebenfalls von **Longman & Broderip** in London aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das Instrument ist in bezug auf Ausstattung und Einrichtung der vorhergehenden Tasten-Cither No. 627 fast genau gleich; jedoch besteht der Bezug aus je zwei einzelnen, doppel- und dreichörigen Saiten:



Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde.

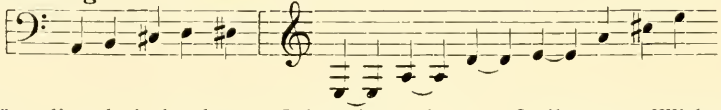
Gesamtlänge 73½ cm, Korpuslänge 38½ cm, Breite 31 cm, Zargenhöhe 10 cm. Abbildungen auf Seite 188.

Baßcithern (Archicistres).

(Vgl. die Einleitung, Seite 182.)

No. 629. Archicistre

ohne Signatur, aber anscheinend eine Arbeit von **G. Le Blond**, Dunkerque (Dünkirchen) um die Wende des 18. Jahrhunderts.[1]) Das rötlichbraun lackierte lautenartige Korpus des hübschen Instruments ist aus 11 breiten Spänen von Zedernholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. In das von Elfenbein- und Ebenholzadern umsäumte Schalloch ist eine hübsch geschnitzte vergoldete Rosette im Barockstil eingelassen, die sich in gleicher Ausführung bei verschiedenen Cistres Le Blonds (s. No. 617 u. 619 des Katalogs) findet.

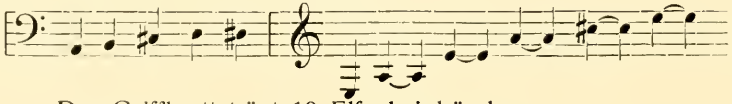
Der Bezug ist zwölfchörig und besteht aus 4 doppelten (tieferen) und 3 einfachen (höheren) Griffbrettsaiten sowie 5 frei danebenliegenden am oberen Wirbelkasten befestigten Begleitsaiten in folgender Stimmung:

Für die drei höchsten Saitenchöre ist an Stelle von Wirbeln eine messingene Schraubenstimmvorrichtung vorhanden. Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

Gesamtlänge 1,19 m, Korpuslänge 43 1/2 cm, Breite 31 1/2 cm.

Abbildung auf Seite 195.

No. 630. Archicistre,

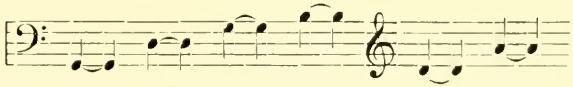
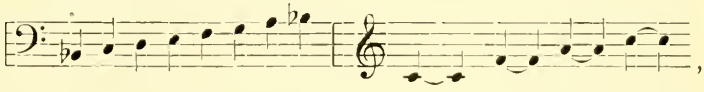
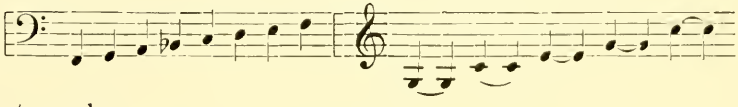
französische Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts; auf der unteren Zarge sind die Initialen **„C N“** in einem flammenden Herzen als Brandmarke erkennbar. Das Instrument ist anscheinend aus einer italienischen Mandola durch Ansetzen eines neuen (theorbierten) Halses zu einer Archicistre umgearbeitet. Das gelbbraun lackierte, lauten- oder mandolenartig gewölbte Korpus ist aus 19 schmalen Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Auf dem unteren und oberen Teil der Decke sind Perlmuttereinlagen angebracht; auch das Schalloch, dessen Rosette verloren gegangen ist, wird von einer in dunklen Kitt eingelassenen gravierten Perlmutterverzierung umsäumt.

Der Bezug ist elfchörig und besteht aus einer einzelnen (tiefsten) und 5 doppelten (höheren) Griffbrettsaiten sowie 5 frei danebenliegenden Begleitsaiten, die wie bei No. 629 im oberen Wirbelkasten befestigt sind. Die Stimmung ist folgende:

Das Griffbrett trägt 10 Elfenbeinbünde.

Gesamtlänge 1,12 1/2 m, Korpuslänge 44 1/2 cm, Breite 31 1/2 cm.

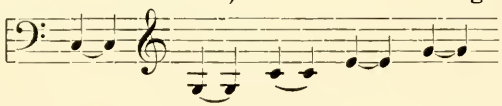
[1]) Auf der Innenseite der Decke fand sich ein mit Bleistift geschriebener Reparaturvermerk eines französischen Luthier vom 23. Dezember 1827.

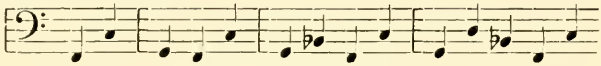
Thüringer Zithern.

Die Thüringer Zither, auch Thüringer (Harzer) Berg- oder Volkszither genannt, ist eine bei der Gebirgsbevölkerung Mitteldeutschlands heimische und bis in die jüngste Vergangenheit gepflegte direkte Abart der alten Cither, mit der sie bezüglich Bau und Behandlung noch genau übereinstimmt. Da diese Zithern nicht von berufsmäßigen Instrumentenmachern sondern meist von den Bergleuten selbst hergestellt wurden, sind Bauart und Ausstattung der Instrumente naturgemäß ziemlich primitiv und laienhaft. — Die früher gebräuchlichste Art war mit 6 doppelten Stahlsaiten in der Stimmung:

bezogen; doch findet sich das Instrument im 18. Jahrhundert auch häufig in einer der französischen „Archicistre“ ähnlichen Bauart mit eigentümlich mehrfach ausgezacktem Korpus und mit 12—14chörigem Saitenbezug aus 4 oder 5 doppelten Griffbrettsaiten und 8 freiliegenden in einem zweiten Wirbelkasten oder Kragen befestigten Begleitsaiten. Die kleinere Art hieß „Discantzither“ und hatte folgende Stimmung:

während die mit fünfchörigem Griffbrettsaitenbezug versehene „Tenorzither“

gestimmt wurde.

(Vgl. W. Schneider, „Beschreibung der musikalischen Instrumente“, Neiße 1834, S. 96)

Die dem 19. Jahrhundert angehörende Thüringer Zither kommt in vier verschiedenen Größen vor: die gewöhnlichste Art ist die „Tenorzither“ (in C-Stimmung), außerdem hat man eine „Baßzither“, die eine kleine Terz tiefer (in A), die „Diskantzither“, die einen ganzen Ton höher (in D) und die „Terzzither“, die eine kleine Terz höher (in Es) steht; doch wird jede Zither nach Belieben auch bis zu einer Terz höher oder tiefer gestimmt. Notiert wird für alle vier Arten in C-dur. — Der Bezug besteht gewöhnlich aus fünf

doppelten (später auch nur einzelnen) Stahl- oder Messingsaiten, die bei der Tenorzither

gestimmt sind; hierzu lassen sich nach Bedarf noch einige freiliegende Begleitsaiten hinzufügen, die in



oder beliebig nach der Tonart des betreffenden Stückes gestimmt werden.

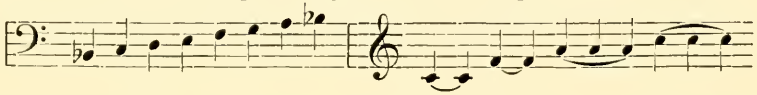
Vgl. „Leicht faßl. Anleit. zum Spiel der Thür. Zither", verfaßt von H. v. A., redigiert von Fritz Werner (Mannheim, K. Ferd. Heckel). Es heißt hierin über die Haltung und Spielart der Zither (Seite 3):

„Man drückt den untern Theil (Boden) der Zither leicht an den Leib, umgreift den Hals mit der linken Hand von unten nach oben, sodaß die Finger (beim Greifen der Saiten) ihrer natürlichen Lage folgen. Den rechten Unterarm legt man auf den Saitenhalter und hält damit die Zither fest. Die Spitze des Zeige- und Mittelfingers ruht auf der Decke, wo sie in etwas schräger Richtung an das Ende des Griffbretts drücken. Dann streicht man mit dem Daumen von oben nach unten über die Saiten. Es ist dabei zu beachten, daß die Saiten nicht gerissen, sondern so angeschlagen werden, daß sie zart und rein klingen."

No. 631. Thüringer Zither,

anscheinend aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das dunkelbraun lackierte Korpus des einfach gearbeiteten Instruments ist aus Nußbaumholz und hat (ebenso wie No. 632 und 633) die für die Thüringer Zither alter Bauart charakteristische mehrfach ausgezackte Form. In der Decke befindet sich ein rundes Schalloch. Das Kopfstück ist mit einem hübsch gravierten Elfenbeinplättchen verziert.

Der Bezug besteht aus 2 doppel- und 2 dreichörigen Griffbrettsaiten sowie 8 frei danebenliegenden in dem theorbenartigen Kragen des Nebenhalses befestigten Begleitsaiten in folgender Stimmung:



Alle Saiten laufen über einen gemeinsamen Steg; während aber die Griffbrettsaiten in einem auf die Decke geleimten Anhängesteg befestigt sind, sind die Begleitsaiten an der unteren Zarge in Drahtstiften eingehängt. — Das Griffbrett trägt 18 messingene Bünde.

Länge 99½ cm, Korpuslänge 37 cm, Breite 31½ cm, Zargenhöhe 8 cm.

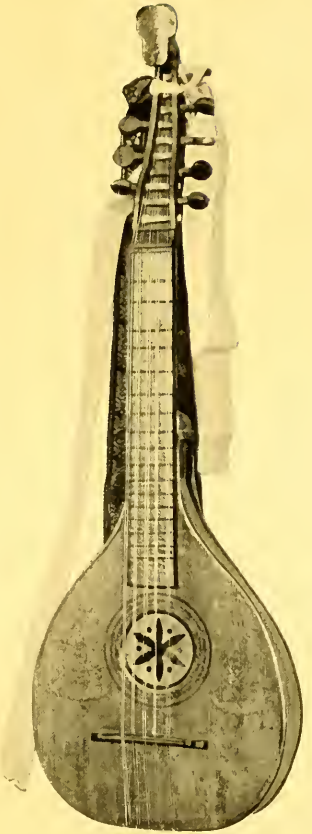
No. 632. Thüringer Zither

mit geschriebenem Zettel: „**Johann Gottfried Klem: Jun: Geigen- und Lautenmacher / zu Radeberg. Ao: 1755**". Das bräunlichgelb lackierte Korpus des primitiven Instruments ist aus schlichtem Ahornholz. In der Decke befinden sich zwei nebeneinander liegende Schallöcher mit kunstlos geschnitzten Rosetten.

(Im Verhältnis zu No. 635 und 638 in verkleinertem Maßstabe.)

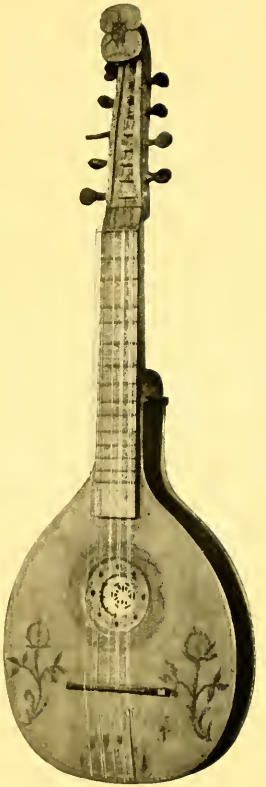
No. 629. Archicistre (Baßcither), anscheinend von G. Le Blond, Dünkirchen ca. 1800.

Text: Seite 192.



No. 635. Thüringer (Berg- oder Volks-) Zithern. (1798.)

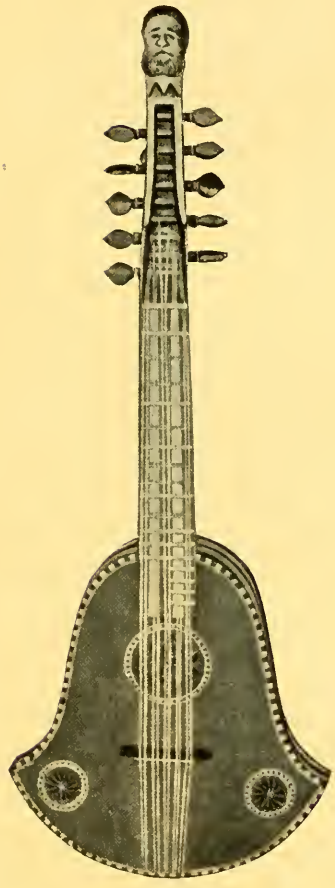
Text: Seite 197.



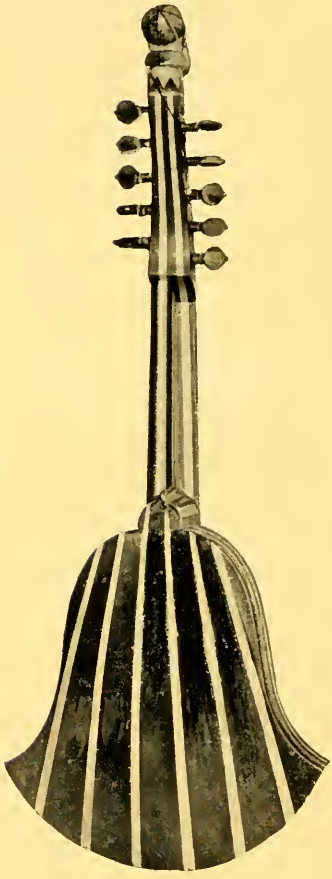
No. 638. (1846.)

Text: Seite 198.

Vorderseite.



Rückseite.



No. 639. „Hamburger Cithrinchen“
von Joachim Tielke, Hamburg 1694.

Text: Seite 204.

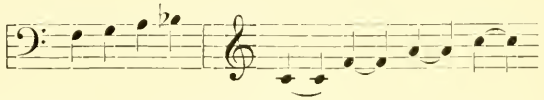
Der Bezug besteht aus 4 doppelten Griffbrettsaiten und wie bei No. 631 aus 8 frei danebenliegenden, aber über einen besonderen Steg laufenden Begleitsaiten in derselben Stimmung wie bei der vorhergehenden Zither. Das Griffbrett trägt 15 messingene Bünde.

Gesamtlänge 1 m, Korpuslänge 40½ cm, Breite 35 cm, Zargenhöhe 8½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 250.

No. 633. Thüringer Zither

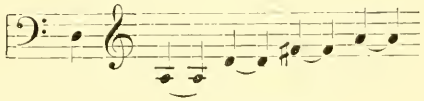
aus dem 18. Jahrhundert. Das einfache Instrument ist von etwas kleinerer Bauart als die beiden vorhergehenden Zithern. Das hellbraun lackierte Korpus ist aus schlichtem Ahornholz. In das Schalloch ist eine Papprosette eingelassen. Der Hals ist anscheinend erneuert; der Kragen läuft in ein geschnitztes Kinderköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 4 doppelten Griffbrettsaiten und 4 frei danebenliegenden Begleitsaiten, die in einem an der linken Seite des eigentlichen Wirbelkastens angebrachten Nebenkragen befestigt sind. Stimmung:

Das Griffbrett trägt 13 messingene Bünde.

Gesamtlänge 85 cm, Korpuslänge 40 cm, Breite 35½ cm, Zargenhöhe 6½ cm.

No. 634. Kleine Thüringer Zither

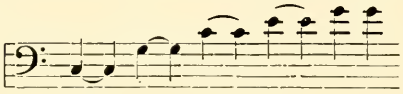
aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das rotbraun lackierte Korpus des schmucklos ausgestatteten Instruments ist aus schlichtem Ahornholz. In dem Schalloch befindet sich eine primitiv geschnitzte durchlöcherte Rosette.

Der Bezug besteht aus einer einzelnen (tiefsten) und 4 doppelten (höheren) Saiten in folgender der „Thüringer Diskantzither" entsprechenden Stimmung:

Das Griffbrett trägt 14 Bünde aus Eisendraht.

Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge 30 cm, Breite 24 cm, Zargenhöhe 5½ cm.

No. 635. Thüringer Zither,

ebenfalls aus dem Ende des 18. Jahrhunderts; auf dem oberen Teil des Bodens findet sich eine schwer lesbare Inschrift: „**Johan / Wolf gang Wolf / . . . / 1798**", die entweder auf den Verfertiger oder einen früheren Besitzer Bezug haben kann. — Das Korpus des einfach gearbeiteten Instruments ist hellbraun lackiert; Boden und Decke sind aus Fichten-, die Zargen aus Ahornholz. Die Decke ist mit kunstlosen Blumenmalereien versehen; in das Schalloch ist eine primitive Rosette eingelassen.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Saiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 17 Bünde aus Eisendraht.

Gesamtlänge 82 cm, Korpuslänge 41½ cm, Breite 26½ cm, Zargenhöhe 5½ cm.

Abbildung auf Seite 195.

No. 636. Thüringer Zither

aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das rotbraun lackierte Korpus des einfachen Instruments ist aus schlichtem Ahornholz. In das bemalte Schalloch ist eine Rosette eingelassen.

Der Bezug besteht aus einer einzelnen (tiefsten) Saite und 4 doppelten (höheren) Saiten in derselben Stimmung wie bei der vorhergehenden Zither. Das Griffbrett trägt 14 Bünde aus Eisendraht.

Gesamtlänge 74½ cm, Korpuslänge 33½ cm, Breite 27½ cm, Zargenhöhe 5½ cm.

No. 637. Thüringer Zither,

ebenfalls aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Der Boden des einfach ausgestatteten Instruments ist aus rotbraun lackiertem Vogelahorn-, die Zargen sind aus hellbraun lackiertem schlichtem Ahornholz. In der Decke befindet sich ein kleines Schalloch. Das schildartige Kopfstück ist mit einem einen Engelskopf darstellenden Bronzebeschlag verziert.

Der Bezug besteht aus einer einzelnen (freiliegenden) Baßsaite (in F gestimmt) und fünf doppelten Griffbrettsaiten (in derselben Stimmung wie bei No. 635). Das Griffbrett trägt 16 Bünde aus Bein.

Gesamtlänge 79½ cm, Korpuslänge 33½ cm, Breite 34 cm, Zargenhöhe 6½ cm.

No. 638. Thüringer Zither

mit geschriebener Inschrift auf dem Oberteil des Bodens: „**L. Grau / in / Erfurt 1846**“ (vgl. Bemerkung zu No. 635). Boden und Decke des einfach ausgestatteten Instruments sind aus Fichten-, die Zargen aus schlichtem Ahornholz. Die Decke und die Einfassung des mit einer primitiven Rosette versehenen Schallochs weisen kunstlose Bemalung auf.

Bezug, Stimmung und Anordnung des Griffbretts entsprechen der Zither No. 636.

Gesamtlänge 82 cm, Korpuslänge 40½ cm, Breite 27½ cm, Zargenhöhe 5½ cm.

Abbildung auf Seite 195.

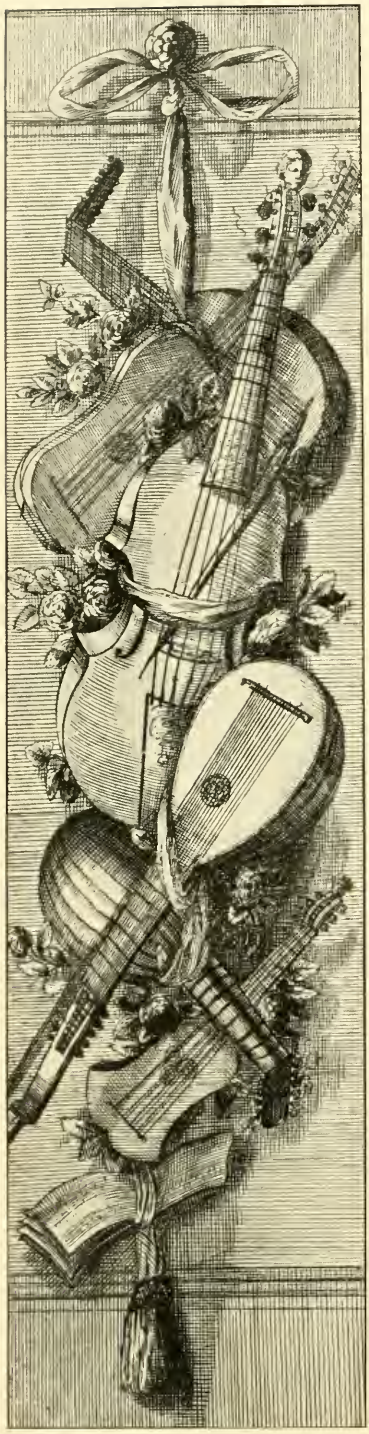
No. 640. Pandora.
(Moderne ital. Nachbildung.)
Text: Seite 206.

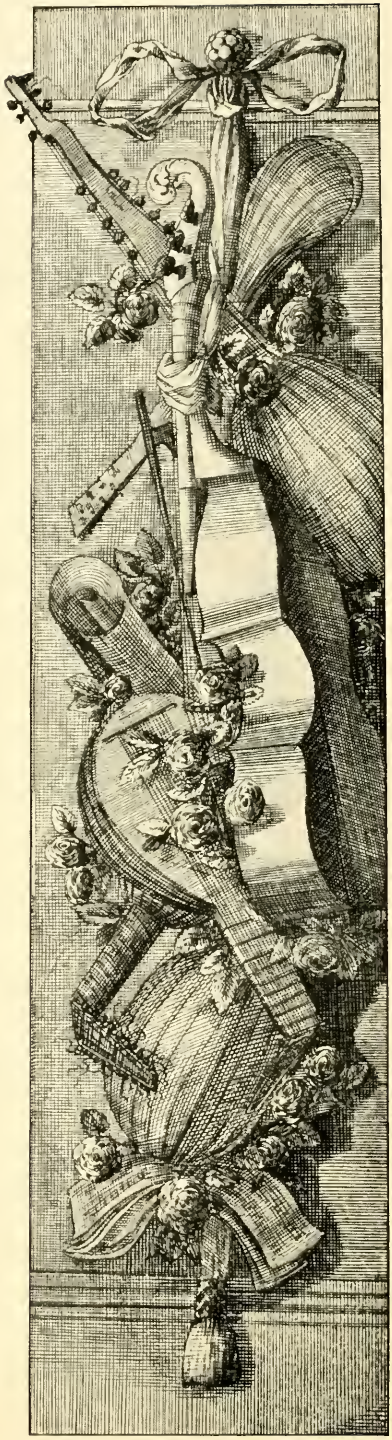
No. 641. Penorcon.

No. 642. Orpheoreon.

(In der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildungen.)
Text: Seite 207.

Vorlage aus der Kgl. Bibliothek zu Berlin.





Aus dem Titelkupfer der „Musicalischen Gemueths-Ergoetzung“
von Jacob Kremberg, Dresden 1689.
(„Samuel Bottschild inven: Mauritius Bodenehr sculps. Dresden.“)

Citherartige Instrumente.

Zu der Gruppe der citherartigen Instrumente, die in ihrer aus doppelten Metallsaiten bestehenden Besaitungsart und ihrer Behandlungsweise übereinstimmen, in den verschiedenen Formen ihres stets flachen Korpus aber von einander abweichen, gehören das kleine Cithrinchen und die Baßcithern Pandora oder Bandoer, Penorcon und Orpheoreon. Alle diese im 17. Jahrhundert aufgekommenen Instrumente, deren Heimat in England zu suchen ist, fanden nur geringe Verbreitung, so daß sie im 18. Jahrhundert nur noch ganz vereinzelt anzutreffen oder bereits in Vergessenheit geraten waren.

Cithrinchen

(„Hamburger Cithrinchen").

Das Cithrinchen, dem bisher in der Instrumentenkunde die durchaus irrtümliche Bezeichnung „Quinterna" oder „Chiterna" beigelegt wurde, ist das kleinste Instrument in der Familie der Cithern; „Cithrinchen" ist die aus dem Italienischen entnommene Diminutivform des Wortes „Cither".

Johann Sebastian Bach berichtet, daß der Ahnherr der Familie, sein Urgroßvater Veit Bach, Bäcker und Müller in Wechmar bei Gotha (gest. 1619), ein großer Liebhaber des „Cythringens" gewesen sei.[1]) — Praetorius erwähnt im XXXI. Kapitel der „Organographia" ein „Klein Englisch Zitterlein", das etwa i. J. 1615 in Deutschland bekannt wurde:

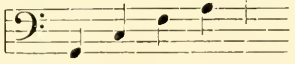
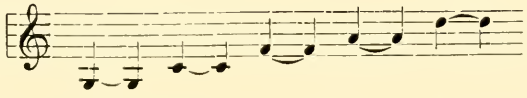
„Noch iſt vor drey Jahren ohn gefehr ein Engelländer mit einem gar kleinen Citterlein .... in Deutſchland kommen / an welchen der hinderſte Boden von vnten auff halb offen gelaſſen / vnd nicht angeleimet iſt / Darauff er eine frembde / doch gar ſehr liebliche vnd ſchöne Harmony mit feinen reinen diminutionibus vnd zitternder Hand zuwegen bringen können / alſo / daß es mit ſonderbarer Luſt anzuhören; Und von etlichen vornehmen Lautteniſten gleichergeſtalt numehr practiciret werden kann.

[1]) In der auf Sebastian Bach zurückgehenden, in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten handschriftlichen „Genealogie der musicalisch-Bachischen Familie" heißt es hierüber: „Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben! Wiewol er doch dabey den Tact sich hat inprimiren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bey seinen Nachkommen gewesen." (Vgl. Philipp Spitta, „Johann Sebastian Bach", 1. Band, Leipzig 1873, S. 7.)

Es wird aber / wie vor alten Zeiten die vier Chörichte Lautten also gestimmet:

die { Quinta / Quart / Tertia / Secund } ins { $\bar{g}$ $\bar{d}$ a $\bar{f}$ | $\bar{g}$ $\bar{d}$ b $\bar{f}$ }

Doch / daß alle Saitten umb eine Octav höher / als die Lauten also $\bar{f}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{g}}$ gezogen .... werden."

Doch scheint sich dieses eigenartige „Englische Zitterlein" in Deutschland nicht eingebürgert zu haben. Dagegen war im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ein sog. „Hamburger Cithrinchen" mit fünfchöriger Besaitung[1]) besonders in Norddeutschland und Holland ziemlich verbreitet, dessen Korpus eine glockenförmig geschweifte Form besaß; wahrscheinlich ist die Einführung dieser gefälligen Instrumentenform dem Hamburger Meister Joachim Tielke zu verdanken. — Daß diese kleine glockenförmige Tielke'sche Cither den Namen „Hamburger Cithrinchen" führte, geht aus dem Vorbericht des bereits Seite 116 erwähnten Werkes „Muſicaliſche Gemüths-Ergötzung" von Jacob Kremberg hervor (Dresden, in Verlegung des Authoris (1689), wo es heißt: „An ſtatt der Guitarre kan man auch ein Hamburger Citringen / ſo mit fünff Chören iſt / gebrauchen / welche ich in Niederland an vielen Orthen gefunden habe / darauff man denn alle Sachen eben ſo gut als auf der Guitarre / mit den Fingern tractiren kan." Auf dem von Mauritius Bodenehr nach Samuel Bottschild gestochenen schönen Titelkupfer dieses Werkes, das außer dem Porträt des Verfassers zwei aus den in dem Werke vorkommenden Instrumenten gebildete Embleme zeigt, ist auch die eigenartige Glockenform der kleinen Tielke'schen Cither genau erkennbar (vgl. die Nachbildung auf Seite 200 des Katalogs). Krembergs Bericht besagt, daß das fünfchörige Cithrinchen „anstatt der Guitarre" benutzt werden könne; da nun die von Kremberg vorgeschriebene Guitarrenstimmung der damals gebräuchlichen spanisch-italienischen (alten Lauten-) Stimmung entspricht:

so ist für das Tielke'sche oder Hamburger Cithrinchen dieselbe Stimmung, aber gemäß der kleineren Mensur des Instruments um eine Oktave höher anzunehmen:[2])

[1]) Auch Praetorius' Abbildung des Zitterleins (Sciagraphia, Tafel XVI, No. 7) zeigt fünfchörigen Bezug, obwohl er im Text nur von vierchöriger Besaitung spricht.

[2]) Vgl. hierzu Wilhelm Tapperts Aufsatz: „Zur Geschichte der Guitarre", der die Anregung zu diesen Nachforschungen gegeben hat. („Monatshefte für Musikgeschichte", Jahrgang 1882, Seite 81: „*Hamburger Citrinchen* — wahrscheinlich eine Art Zither mit Guitarren-Stimmung".) — In seinem Werk „Sang und Klang aus alter Zeit" (Berlin 1906, S. 112) reproduziert Tappert einen in französischer Tabulatur

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts wurde der fünfchörige Bezug des Cithrinchens — entsprechend der damals noch sehr gebräuchlichen größeren sechschörigen Cither — um einen weiteren (sechsten) Chor vermehrt, der in der höheren Quarte (g^2) gestimmt wurde; drei dem „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen angehörende Cithrinchen aus den Jahren 1714, 1739 und 1742 haben sechschörigen Bezug (No. 326, 327 und 325; No. 325 ist mit „Johann Fried. Meissner, Lübeck Anno 1742", No. 327 mit „Michael Paiker, Coppenhagen 1739" signiert). Hieraus folgt, daß das Cithrinchen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Gebrauch und hauptsächlich — nach dem Bericht Krembergs und den erhaltenen Instrumenten zu schließen — in Norddeutschland (Hamburg und Lübeck), Holland und Dänemark verbreitet war. Mattheson, dem das Instrument als Hamburger bekannt war, erwähnt es, wenn auch in wenig schmeichelhafter Weise in seinem „Neu-Eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, Seite 279): „**die wiedrige Citter und das abgeſchmackte Citrinchen / alias Huhr-Laute / werden den Kindern empfohlen**"; doch ist bei dieser Beurteilung seine bekannte grundsätzliche Abneigung gegen alle Lauteninstrumente zu berücksichtigen (vgl. Seite 82 u. 83 des Katalogs). In Walthers 1732 erschienenem „Musikalischen Lexikon" ist das Cithrinchen nicht angeführt, und daß es später selbst dem Namen nach unbekannt geworden war, bestätigt eine Erwähnung im 28. Jahrgang der „Allgem. Musikalischen Zeitung" (1826, No. 39, Sp. 633) gelegentlich einer Beschreibung des Museums der „Gesellschaft der Musikfreunde" („Wiens musikalische Kunst-Schätze. In Briefen eines Reisenden"). Als No. 8 der „Sammlung der seltensten Instrumente der Vorzeit" ist hier genannt: „Eine ungewöhnliche Gattung Guitarre, deren Vaterland nicht bekannt ist. Sie hat sechzehn Bünde und zehn Stahlsaiten". Die lithographierte Abbildung in der Beilage der Zeitung zeigt, daß die „ungewöhnliche Guitarre" ein fünfchöriges Hamburger Cithrinchen ist.

Das betreff. hübsch ausgestattete Instrument, das sich noch heute im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" befindet, ist eine Arbeit von Johannes Schorn in Salzburg a. d. J. 1696 und anscheinend nach einer Tielke'schen Vorlage gearbeitet. Von Joachim Tielke selbst sind z. Zt. noch 5 prächtig verzierte Cithrinchen in öffentlichen Sammlungen zu finden; vgl. das Verzeichnis der Tielke-Instrumente auf Seite 275 des vorliegenden Katalogs. (No. 2, 4, 5, 14 u. 15.) — Ein Cithrinchen von Heinrich Karl in Bernburg 1686 besitzt das bair. Nationalmuseum zu München (No. 119; neue No. 13); zwei unsignierte Cithrinchen, die wahrscheinlich holländischen oder flämischen Ursprungs sind, gehören der Kgl. Sammlung zu Berlin an (Coll. Snoeck No. 330 u. 331). – Im ganzen sind also bisher noch mindestens 12 Exemplare von „Cithrinchen" in öffentlichen Sammlungen nachzuweisen, so daß das Instrument durchaus nicht – wie es W. Tappert vermutet — als „gänzlich verschollen" zu betrachten ist.

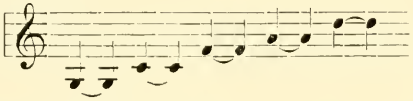
Carl Engel, nach Riemann „eine allgemein anerkannte Autorität in Sachen der Geschichte der Musikinstrumente", glaubte in dem Cithrinchen die alte italienische „Quinterna" oder „Chiterna" zu erkennen, wodurch die über diese Bezeichnung herrschende Verwirrung noch erhöht wurde. Die Quinterna des 17. Jahrhunderts ist, wie bereits Seite 135 erwähnt, nichts anderes als die mit fünf doppelten Darmsaiten bezogene spanisch-italienische Guitarre und ein von dem mit Stahlsaiten bespannten und mit einem Plektron gespielten viel kleineren Cithrinchen durchaus verschiedenes

geschriebenen „Englischen Tanz" für das Cithrinchen, der einer handschriftlichen Sammlung von der Wende des 17. Jahrhunderts entnommen ist. Die dort angegebene Stimmung (c, e, g, h, e^1) deutet auf ein größeres Instrument als das „Hamburger Cithrinchen" hin, wie es z. B. die Berliner Sammlung als No. 330 der Coll. Snoeck besitzt. Die Maße dieses Cithrinchens betragen: Gesamtlänge 83 cm, Korpuslänge 37 cm, größte Breite 28 cm, während die häufigeren „Hamburger Cithrinchen" eine Länge von durchschnittlich nur 70—75 cm haben.

Instrument. — Ebensowenig läßt sich die Bezeichnung „Quinterne", die Oskar Fleischer für eine Tielkesche Cither der Berliner Kgl. Sammlung (No. 592, „Führer" Seite 51) annimmt, aufrecht erhalten; das betreffende Instrument, das übrigens in v. Lütgendorffs Werk „Die Geigen- und Lautenmacher" (auf Seite 665 der 1. Auflage) abgebildet ist, ist ein Cithrinchen in der im 17. Jahrhundert gewöhnlichen Citherform.

No. 639. Cithrinchen („Hamburger Cithrinchen")

mit gedrucktem Zettel „**JOACHIM TIELKE / in Hamburg An. 1694**". Das prächtige Instrument, dessen Korpus die für das „Hamburger Cithrinchen" charakteristische Glockenform hat, ist mit Ausnahme der Decke ganz aus Ebenholz und mit eingelegtem Elfenbeinstreifen reich verziert. Der Boden zeigt schwache Wölbung. In die aus feinjährigem Fichtenholz verfertigte Decke sind auf dem unteren Teil zwei kleine Schallöcher und in der Mitte ein größeres Schalloch mit Rosetten eingelassen, die ebenso wie der Deckenrand von hübschen Elfenbein- und Ebenholzeinlagen umsäumt werden. Der Wirbelkasten läuft in ein kunstvoll aus Elfenbein geschnitztes bärtiges Männerköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Stahlsaiten in der oben angegebenen Stimmung:

Die Mensurlänge der Saiten beträgt 35½ cm. — Das Griffbrett trägt 17 Bünde aus Elfenbein und Messing; die vier höchsten Bünde sind „Halbbünde" und kommen nur für die beiden obersten Saitenchöre (a^1 und d^2) in Anwendung.

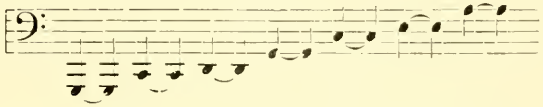
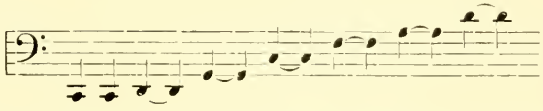
Gesamtlänge 70 cm, Korpuslänge 27½ cm, größte Breite 26 cm, größte Zargenhöhe 6 cm, kleinste Zargenhöhe 3½ cm.

Abbildungen auf Seite 196; Nachbildung des Zettels auf Seite 272.

Pandora, Penorcon, Orpheoreon.

Pandora (Bandoer), Penorcon und Orpheoreon sind Abarten der Baßcither mit eigenartigen mehrfach geschweiften Schallkörpern; alle drei Instrumente sind englischen Ursprungs und weisen untereinander nur geringfügige Unterscheidungsmerkmale auf, über die die kurzen Beschreibungen in Praetorius' „Organographia" (XXVIII.—XXX. Capitel) und die Abbildungen auf Tafel XVII der „Sciagraphia" Aufschluß geben.

„**PANDORA: Bandoer . . . . Jſt in Enggelland erfunden/nach der Lauten Art / faſt einer großen Cyther gleich / mit einfältigen vnd doppelt- auch vier- oder mehrfach gedrehten Meſſings und ſtählernen Saiten bezogen / vnd wird von ſechs / bißweilen auch ſieben Chören wie eine Laute / doch vnterſchiedlich geſtimmet: Ohn daß ihm die Quinta, welche ſonſten vff der Lautten gebraucht wird / mangeln thut.**"

Nach dem dritten Bande der „General History of .... Music“ von John Hawkins (London 1776, p. 345) ist die Pandora im Jahre 1562 („in the fourth year of queen Elizabeth“) von John Rose, einem berühmten englischen Lautenmacher in London (Bridewell), erfunden worden. — Die Stimmung des Instruments war nach Praetorius:

oder

Ausführlicher beschrieben ist die Pandore in Mersennes „Harmonie Vniverselle“ (Paris 1636, „Liure Second des Inſtrumens à chordes“, p. 52), wo es u. a. heißt:

„elle a le meſme nombre de chordes, la meſme eſtenduë, & le meſme accord que le Luth, or elle n'eſt quaſi plus en vſage; quoy que cet inſtrument ſoit fort agréable, & qu'il ayt ces ſons de reſonnance plus longs que ceux du Luth, à raison des chordes de leton, qui tremblent plus long-temps.“

Mersennes Abbildung weicht in der Art der mehr abgerundeten Schweifungen von den Holzschnitten bei Praetorius und Hawkins etwas ab und entspricht in der Zeichnung dem Kupferstich, der sich in der großen „Encyclopédie Méthodique“ von Diderot & d'Alembert (Article: Lutherie, seconde Suite, Planche III, fig. 9; „Pandore en luth“) findet, woraus hervorgeht, daß sich die Pandore in Frankreich noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten zu haben scheint.

Von Penorcon und Orpheoreon, die nur ganz vereinzelt vorkamen und schon im Laufe des 17. Jahrhunderts verschwanden, gibt Praetorius' „Organographia“ folgende Beschreibung:

„Penorcon iſt faſt eben derſelbigen Art allein daß es etwas breitter am Corpore iſt / als ein Bandoer / und hat gar ein breitten Halß oder Griff / alſo daß neun Chor Saitten neben einander doruff liegen können: An der Länge aber iſt es in etwas kleiner / als das Bandoer / vnd gröſſer als ein Orpheoreon.“

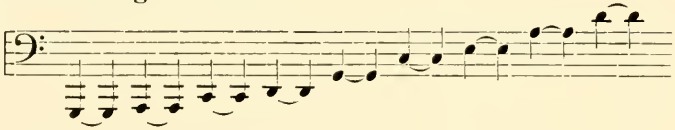
„Das Orpheoreon iſt an der proportion wie ein Bandoer / doch etwas kleiner / von [8 Chören] Meſſings- und ſtählenen Saitten; wird wie eine Laute im Cammer Thon (als nemlich die Quinta ins $\bar{g}$) geſtimmet.“

Betreffs der Abbildungen auf Tafel XVII der „Sciagraphia“ ist zu beachten, daß die Nummernangaben am Fuße der Tafel verwechselt sind: No. 2 ist ein Penorcon, No. 3 ein Orpheoreon.

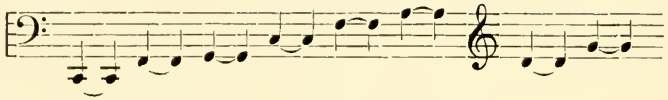
Ein Holzschnitt des Orpheoreon („Orpharion“) in größerem Maßstabe findet sich bei Hawkins, a. a. O. p. 344; Hawkins' Abbildungen und Beschreibungen des (7 chörigen) Orpheoreon und der Pandore sind einem 1596 in London anonym erschienenen, von William Barley gedruckten Werke „*The*

Guide of the Path-Way to Mufic" entnommen.[1]) — Ein weiteres hierher gehörendes Werk ist: „*The Schoole of Muficke: wherein is taught the perfect method of the true fingering of the Lute, Pandora, Orpharion and Viol de Gamba*" von dem bereits S. 183 erwähnten Thomas Robinson, 1603 zu London erschienen.

Die von Praetorius mitgeteilte Stimmung des Penorcon entsprach fast genau der neunchörigen Baßlaute:



Für das Orpheoreon gibt Praetorius zwei verschiedene Stimmungsarten an:



oder eine um einen ganzen Ton höhere Stimmung.

Als abweichend ist zu erwähnen, daß bei Penorcon und Orpheoreon der Saitenanhängesteg — ähnlich wie der Saitenhalter der alten Violen — in schräger Richtung verläuft, wodurch die Mensur der höheren Saiten entsprechend verkürzt wird; hiernach richtet sich naturgemäß auch die Anordnung des Sattels und der Bünde.

Ihrer nur ganz geringen Verbreitung wegen gehören Pandora, Penorcon und Orpheoreon zu den vom Sammelstandpunkt aus seltensten Zupfinstrumenten. Eine auch in kunstgewerblicher Beziehung sehr schöne, reich geschnitzte Pandora, ein Werk des bereits erwähnten John Rose (Roß) aus d. J. 1580, befindet sich unter der (nicht authentischen) Bezeichnnng „Queen Elizabeth's Lute" in englischem Privatbesitz; das schöne Instrument ist auf Tafel IX in dem Prachtwerk von Hipkins & Gibb abgebildet. Ein in künstlerischer Hinsicht noch wertvolleres Exemplar eines Orpheoreon besitzt das Museum des Conservatoire zu Paris (No. 249); es ist die Arbeit eines italienischen Meisters aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und abgesehen von seiner phantastisch geschweiften Korpusform vor allem durch die prächtige Schnitzerei des Bodens bemerkenswert, die in Anlehnung an ein Gemälde des Florentiners Luca Penni Apollo und die neun musizierenden Musen darstellt. Ein weiteres Orpheoreon, eine Arbeit des Engländers Francis Palmer v. J. 1617, besitzt C. Claudius in Kopenhagen (früher in Malmö).

No. 640. Pandora,

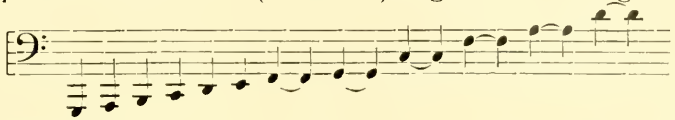
moderne italienische Nachbildung eines (italienischen?) Originalinstruments. Das rotbraun lackierte Korpus, das in seiner mehrfach geschweiften Form genau mit der Abbildung in Mersennes „Harmonie Universelle" („Liure Second des Instrumens", p. 53) übereinstimmt, ist aus Ahornholz.

---

[1]) In diesem Werke findet sich ein wichtiger Hinweis bezüglich der Spielart auf Cither, Pandore und Orpharion. Die betreff. Stelle lautet in deutscher Uebersetzung: „Die Finger .... müssen leicht über die Saiten streichen, nicht plötzlich zupfen oder scharf schlagen wie bei der Laute; denn wenn Ihr solches tut, dann werden die Drahtsaiten zusammen klirren und rasseln, eine gegen die andere, was Ursache wäre, daß der Ton scharf und unangenehm würde; es wird daher gut sein, wenn Ihr die Verschiedenheit des Anschlags beobachtet."

(Vgl. F. W. Galpin, „Old English Instruments of Music", London [1910] p. 33.)

Außer einem mit einer Rosette aus Pergament versehenen Schalloch im Boden befinden sich in der Decke drei zusammenhängende Schallöcher mit Rosetten, die wie bei den Theorben No. 506 u. 507 und dem Chitarrone No. 512 kleeblattartige Anordnung zeigen. Der Wirbelkasten läuft in einen geschnitzten Vogelkopf mit geöffnetem Schnabel aus.

Der Bezug ist zwölfchörig und besteht aus 6 einzelnen und 6 doppelten Metallsaiten in (vermutlich) folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 1,16 m, Korpuslänge 72 cm, Breite 44 cm.

Abbildung auf Seite 199.

Das Originalinstrument, nach dem die vorliegende Nachbildung gearbeitet ist, weicht durch seine größeren Dimensionen und seinen umfangreichen Saitenbezug wesentlich von den auf S. 205 zitierten Angaben in Praetorius' „Syntagma" ab.

No. 641. Penorcon,

in der Werkstatt des Museums hergestellte Nachbildung nach den Abbildungen in Praetorius' „Sciagraphia" (Tafel XVII, No. 2) und Hawkins' „History of music" (vol. III, p. 344). Das mehrfach geschweifte Korpus ist aus Birnbaumholz und dunkelbraun lackiert. In das Schalloch der Decke ist eine Rosette aus Pergament eingelassen. Der Wirbelkasten läuft in einen geschnitzten Satyrkopf aus.

Der Bezug besteht aus 9 doppelten Metallsaiten in der auf voriger Seite angegebenen Stimmung. Der Anhängesteg der Saiten verläuft in schräger Richtung. Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 1,10 ½ m, Korpuslänge 50 cm, Breite 39 ½ cm.

Abbildung auf Seite 199.

No. 642. Orpheoreon,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Abbildung in Praetorius' „Sciagraphia" (Tafel XVII, No. 3); in derselben Ausstattung wie das unter vorhergehender Nummer beschriebene Penorcon. Der Wirbelkasten läuft in einen geschnitzten Frauenkopf aus.

Der Bezug besteht aus 8 doppelten Metallsaiten in der auf voriger Seite angegebenen Stimmung. Der Anhängesteg der Saiten verläuft ebenfalls in schräger Richtung. Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 1 m, Korpuslänge 45 ½ cm, Breite 32 cm.

Abbildung auf Seite 199.

Citherspieler.

Pandoraspieler.

Kupferstiche aus Bonannis „Gabinetto armonico“, Rom 1722.
(„Stefano Sparigioni dilin., Gio: Battista Sintes incise ambe Romani l'anno 1722.“)

Mandolone-Spielerin.
Nach einem modernen ital. Stich von Maccari.
Vorlage im Besitze des Museums.

No. 647.
Sicil. Mandoline,
ca. 1730.
Text: Seite 216.

No. 655.
Neap. Mandoline
von Gennaro Vinaccia,
Neapel 1778.
Text: Seite 218.

No. 658.
Mailänder Mandoline
von Antonio Monzino,
Mailand ca. 1790.
Text: Seite 219.

No. 660.
Doppelmandoline
(Neap. und Mailänder Mandoline)
von Luigi Amici, Rom ca. 1810.
(In etwas größerem Maßstabe.)
Text: Seite 220.

Mandolen.

Die Familie der Mandolen, zu der Mandoline, Mandola (Mandora) und Mandolone gehören, ist die einzige Lautengattung, die sich bis heute im Gebrauch erhalten hat; es sind in Italien heimische lautenähnliche Instrumente, die sich von ihrem Vorbild, der Laute, hauptsächlich durch ihren stärker gewölbten Schallkörper und einen Metallsaitenbezug unterscheiden. Ueber die Zeit ihres ersten Auftauchens fehlen bisher nähere Untersuchungen, doch scheint ihre endgültige Entwicklung verhältnismäßig spät, nämlich erst im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts erfolgt zu sein.

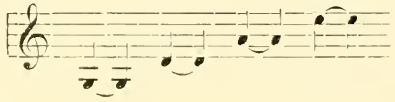
Zwei verschiedene Typen von Mandolen und Mandolinen sind hierbei zu verfolgen: eine Gruppe von länglicher mandelähnlicher Korpusform[1]) (Mailänder Mandoline) und eine zweite Gruppe mit stark gewölbtem fast kürbisförmigem Schallkörper (neapolitanische Mandoline). Zweifellos ist die lautenähnliche Mailänder Form die ältere und wahrscheinlich aus der gegen Ende des 16. Jahrhunderts verschwundenen „Quinterna" genannten kleinen Laute hervorgegangen, für die sich überdies die Bezeichnung „Mandora" schon im 13. Jahrhundert nachweisen läßt. (Vgl. S. 135.) Diese lautenartige Mandora (‚Mandore luthée'), die sich in der Bauart von der gewöhnlichen Chor- oder Altlaute nur durch ihren geringeren Saitenbezug unterschieden haben dürfte, bürgerte sich auch in Frankreich und Deutschland ein; besondere Beliebtheit genoß das kleine „Mandörchen" oder „Mandürchen" (ital. „Pandurina"), das als kleinstes Lauteninstrument gewissermaßen die Pochette der großen Lautenfamilie bildete. (Vgl. „Lautenartige Instrumente", Seite 113—116 u. No. 518—526 des Katalogs.) Das Vorbild des Mandörchens ist in der mit Darmsaiten bezogenen heutigen Mailänder Mandoline noch deutlich erkennbar. — Viel jüngeren Ursprungs ist dagegen die neapolitanische Mandoline, deren charakteristische stark gewölbte Form sich

[1]) Die Vermutung, daß die Bezeichnung des Instruments als „Mandola" auf die charakteristische mandelähnliche Form des Schallkörpers (‚mandola' oder ‚mandorla' = ital.: Mandel) zurückzuführen ist, wird durch die etymologisch interessante Erscheinung widerlegt, daß die Vorsilbe „man", die sich bei verschiedenen Lauteninstrumenten teils unverändert teils durch phonetische Umwandlung als „ban, pan, tan" etc. findet, orientalischen (arabischen) Ursprungs ist.

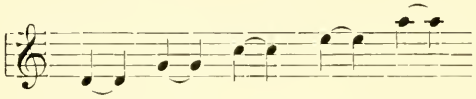
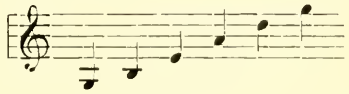
erst im 17. Jahrhundert entwickelt zu haben scheint. Die Blütezeit, die dieses Instrument im 18. Jahrhundert erlebte, beschränkte sich hauptsächlich auf Italien, und erst um 1760 begann die Mandoline auch in Frankreich (Paris, Lyon) bekannt und später auch in Deutschland gepflegt zu werden; so benutzte sie z. B. Mozart in der Partitur seines „Don Juan" (1787). Trotzdem blieb die Mandoline stets ein spezifisch italienisches Instrument, dessen große allgemeine Verbreitung erst vor wenigen Jahrzehnten eingesetzt hat.

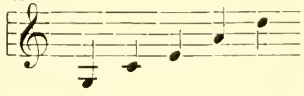
Das ziemlich stark gewölbte Korpus der Mandoline und der größeren Mandola ist aus schmalen Spänen von Ahorn- oder Palisanderholz zusammengesetzt. Die Decke wird durch ein meist oval geformtes offenes Schalloch durchbrochen, unter dem sich zur Verhinderung des Kratzens des Plektrum eine schildförmige Einlage von dunklem Holz, das sog. „Spielblatt", befindet. Die gewöhnlich paarweise angeordneten metallenen (Stahl-) Saiten sind an Knöpfchen an der unteren Zarge eingehängt; zur Befestigung der Wirbel dient wie bei der Guitarre ein sog. Wirbelbrett. Das Griffbrett ist in eine Anzahl fester Halbtonbünde aus Ebenholz, Messing oder Elfenbein eingeteilt; die Bünde erstrecken sich neuerdings bis dicht an das Schalloch. Die Spielart erfolgt mittels eines zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand zu haltenden Plektron, eines kleinen Plättchens aus Schildpatt, Kirschbaumrinde, Fischbein oder Horn; auch eine Gänsefederpose wird zuweilen hierzu benutzt.

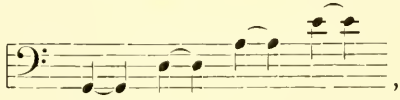
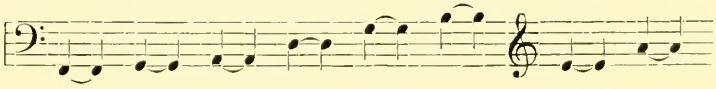
Die Mandoline, das kleinste und bei weitem verbreitetste Instrument aus der Mandolenfamilie, ist in Italien in verschiedenen Arten in Gebrauch, die durch die Form ihres Korpus und hauptsächlich ihren Saitenbezug einige Abweichungen untereinander zeigen und deren Haupttypen — wie erwähnt — die neapolitanische und die Mailänder Mandoline sind.

Die neapolitanische Mandoline ist die häufigst vorkommende Art; sie hat einen fast kürbisförmig gewölbten Schallkörper und ist mit vier paarweise angeordneten Stahlsaiten bezogen, die violinmäßig in

gestimmt werden. Die tiefste oder auch die beiden tiefsten Saiten (g und d^1) sind mit Silber- oder Kupferdraht übersponnen; bei älteren Instrumenten wurde für d^1 auch eine Messingdraht-, für a^1 eine Stahldraht- und für e^2 eine schwache Darmsaite benutzt.

Aehnlich der neapolitanischen ist die sizilianische Mandoline, die aber meist mit vier dreichörigen Saiten bezogen wird. Die Florentiner

Mandoline hat ein etwas kleineres Korpus als die neapolitanische und einen Bezug von fünf Doppelsaiten in folgender Stimmung:

Die Mailänder Mandoline unterscheidet sich von der neapolitanischen durch die mehr längliche, mandelähnliche Form ihres Korpus; auch besitzt sie meist einen Wirbelkasten an Stelle eines Wirbelbretts. Ihr Bezug bestand früher aus sechs doppelchörigen metallenen oder Darmsaiten in der Stimmung:

oder auch mit höchster e^2-Saite, während die moderne Mailänder Mandoline mit sechs einzelnen Darmsaiten bezogen wird, die zuweilen nach dem Vorbild der Guitarre gestimmt und nach Guitarrenart ohne Plektron angezupft werden.

Die der Mailänder ähnliche Genueser Mandoline hat einen etwas breiteren Hals als die übrigen Arten und ist mit fünf oder sechs einzelnen Darmsaiten bespannt, die in

oder wie die Mailänder Mandoline (s. ob.) gestimmt werden.

Die Mandola oder Mandora ist eine vergrößerte neapolitanische Mandoline, mit der sie in der Bauart genau übereinstimmt. Ihr Bezug besteht ebenfalls aus vier doppelten Metallsaiten in der Stimmung:

sie steht also genau eine Oktave tiefer als die neapolitanische Mandoline. Eine noch größere Mandolenart ist der Mandolone, eine Baßmandola, die wie die Mandola hauptsächlich in Neapel gebräuchlich ist und hier auch Mandora oder Chitarrone genannt wird. Der Bezug des Mandolone umfaßt acht doppelte Metallsaiten, die folgendermaßen gestimmt werden:

Zuweilen wird auch die zweittiefste Baßsaite (G) fortgelassen.

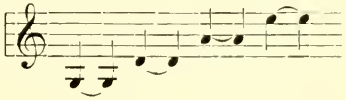
Die besten Mandolinen des 18. Jahrhunderts verfertigte die Familie Vinaccia in Neapel, deren einzelne Mitglieder — vor allem Gennaro

und seine drei Söhne Giovanni, Antonio und Vincenzo V. — wegen ihrer ausgezeichnet gearbeiteten und schön ausgestatteten Instrumente in Italien hochgeschätzt waren; auch Gasparo Vimercati, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mailand wirkte, ist erwähnenswert. Bekannt sind die prächtigen Mandolinen, die Antonio Vinaccia für König Carl III. von Spanien verfertigte und jetzt das „Museo spagnuolo“ zu Neapel aufbewahrt.

Mandolinen.

(Sämtliche Mandolinen und Mandolen [No. 643—671] sind italienischen Ursprungs.)

No. 643. Neapolitanische Mandoline
um die Wende des 17. Jahrhunderts; auf der Rückseite des Wirbelbretts findet sich eine ovale Brandmarke mit den Initialen „G B“ zu beiden Seiten einer Tanne. Das rotbraun lackierte Korpus des einfach gearbeiteten Instruments ist aus 15 Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. In dem Schalloch befand sich eine verloren gegangene Rosette. Griff- und Wirbelbrett sind mit Einlagen von Bein verziert.

Der Bezug besteht — wie bei allen folgenden neapolitanischen Mandolinen — aus 4 doppelten Stahlsaiten in folgender (Violin-) Stimmung:

Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde; 6 weitere hölzerne Bünde für die höheren Chöre sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 53 cm, Korpuslänge 26½ cm, Breite 16½ cm.

No. 644. Neapolitanische Mandoline
aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Das rotbraun lackierte Korpus des einfachen Instruments ist aus 17 schmalen Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind; das Innere ist mit hübschem gepreßtem Vorsatzpapier ausgeklebt. Das Schallloch wird von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Ahorneinlage eingefaßt. — Das Griffbrett trägt 9 messingene Bünde; 2 weitere hölzerne Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 55½ cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 16 cm.

No. 645. Kleine Florentiner Mandoline
mit geschriebenem Zettel: „**Piero Serri / Fece in Firenze / Anno 1730**“. Das Korpus des zierlichen Instruments ist aus einer halben Kürbisschale verfertigt. Der Deckenrand und das Griffbrett sind von Adern aus Bein eingefaßt. Die Rosette des Schallochs ist aus dem Deckenholz geschnitzt und von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung umsäumt. An Stelle des Wirbelbretts ist wie bei den Pandurinen (vgl. No. 519—523 des Katalogs) ein Wirbelkasten vorhanden.

Der Bezug besteht aus 4 einzelnen Stahlsaiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde.

Gesamtlänge 40½ cm, Korpuslänge 15 cm, Breite 12½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 267.

No. 646. Neapolitanische Mandoline
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das rötlichbraun lackierte Korpus ist aus 19 schmalen Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Auf dem unteren und oberen Teil der Decke sind Perlmutterherzen eingelegt. Das Schalloch wird von einer in dunkelbraunen Kitt eingelassenen und von Elfenbeinadern umsäumten Perlmutterverzierung eingefaßt. Das Wirbelbrett ist mit gravierten Elfenbeinornamenten eingelegt. — Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde.

Gesamtlänge 55½ cm, Korpuslänge 28½ cm, Breite 16½ cm.

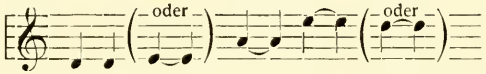
No. 647. Sicilianische Mandoline
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Korpus des hübschen Instruments, das eine weniger starke Wölbung als die neapolitanischen Mandolinen aufweist, ist aus 20 schmalen Spänen von Bein zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Auf dem unteren und oberen Teil der (anscheinend erneuerten) Decke sind Perlmutterverzierungen eingelegt. Das Schalloch wird von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung eingefaßt. Griff- und Wirbelbrett sind auf der Vorderseite mit gravierten Einlagen aus Bein geschmückt und auf der Rückseite von Adern aus Zedernholz und Bein durchzogen.

Der Bezug besteht aus einer zweichörigen (tiefsten) und drei dreichörigen (höheren) Saiten in der Stimmung der neapolitanischen Mandoline. (Siehe No. 643.) Das Griffbrett trägt 9 messingene Bünde.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 28 cm, Breite 17 cm.

Abbildung auf Seite 210.

No. 648. Kleine Mandoline in Form einer Pochette,
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das hellbraun lackierte Korpus des hübsch gearbeiteten Instruments ist aus schlichtem Ahornholz und auf Vorder- und Rückseite mit Einlagen von Elfenbein, Ebenholz und Perlmutter verziert. Das Wirbelbrett hat Blattform (sog. „Wirbelblatt").

Der Bezug besteht aus 3 doppelten Stahlsaiten, deren Stimmung

gewesen sein dürfte. Das Griffbrett trägt 12 Elfenbeinbünde.

Länge 41 cm, Breite 6 cm.

No. 649. Neapolitanische Mandoline
aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; auf der unteren Zarge ist eine wappenähnliche Brandmarke erkennbar. Das Korpus des einfachen Instruments ist aus elf abwechselnd angeordneten Spänen von hellem und dunklem Zedernholz zusammengesetzt. In dem Schalloch befindet sich eine vertiefte Rosette, die von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Ahorneinlage umsäumt wird.

Das Griffbrett trägt 8 messingene Bünde; 6 weitere hölzerne Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

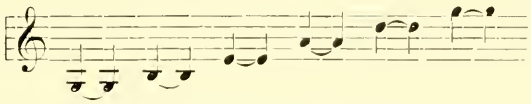
Gesamtlänge 52 cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 14½ cm.

Das unscheinbare Instrument ist von hohem historischen Wert, da es aus dem Nachlasse Nicolò Paganinis stammt; Paganini soll es als Kind bei Konzerten in Genua benutzt haben. (Cf. „Catalogo No. 84. Collezione del celebre Violinista Nicolò Paganini", Firenze, Luigi Battistelli [1910] No. 222. Vgl. auch No. 568 des vorlieg. Katalogs [S.155].)

No. 650. Mailänder Mandoline

aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, vielleicht von einem Mitgliede der Familie Grancino in Mailand verfertigt. Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 9 breiten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt. Das Schalloch ist von einer eingelegten Perlmutterverzierung umsäumt.

Der Bezug besteht aus 6 doppelten Metallsaiten in folgender Stimmung:



Das Griffbrett trägt 7 Elfenbeinbünde.
Gesamtlänge 54 cm, Korpuslänge 27½ cm, Breite 19 cm.

No. 651. Neapolitanische Mandoline

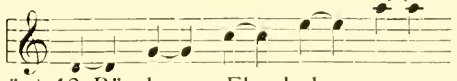
aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das dunkelbraun lackierte Korpus ist von auffallend starker Wölbung; es ist aus 20 Spänen von Palisanderholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Der Deckenrand, die Einfassung des ovalen Schallochs und das Spielblatt unterhalb des Schallochs weisen in schwarzen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen auf; auch auf dem Hals und dem eigenartig spitz zulaufenden Wirbelbrett sind einige Perlmutterverzierungen aufgelegt.

Der Bezug bestand ursprünglich aus einer doppelten, einer vier- und zwei dreichörigen Saiten und ist später zur gewöhnlichen paarweisen Besaitung der neapolitanischen Mandolinen umgeändert worden. Das Griffbrett trägt 11 messingene Bünde.

Gesamtlänge 62½ cm, Korpuslänge 35½ cm, Breite 20½ cm.

No. 652. Florentiner Mandoline,

eine Laienarbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Korpus des primitiven Instruments ist aus der halben Schale eines Flaschenkürbis hergestellt. Die Decke, das Griffbrett und das Schalloch sind in Ahorn- und Ebenholz eingelegt. Der Wirbelkasten ist ähnlich wie ein umgelegter Lautenkragen nach hinten zu spitzwinklig angesetzt.

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Stahlsaiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 18 Bünde aus Ebenholz.

Gesamtlänge (einschließlich des Wirbelkastens) 82 cm, Korpuslänge (einschließlich des Griffbretts) 57 cm, Breite 19½ cm.

No. 653. Mailänder Mandoline

mit gedrucktem Zettel: „**Gaſpare Vimercati / nella Contrada della Dogana / di Milano, / al ſegno della Luna 1766**“. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus 20 Spänen von Ebenholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Elfenbeinadern eingefügt sind. Der Deckenrand wird von einer Elfenbeinader und einer in schwarzen Kitt eingelassenen Perlmutterverzierung umsäumt; die Rosette des Schallochs, das mit hübsch gravierten Perlmutterverzierungen geschmückte Griffbrett

und der Wirbelkasten sind in derselben Weise eingefaßt. Die Rückseite des Halses ist mit einem in Schildpatt eingelegten Silberornament verziert und ebenso wie der auf der Rückseite mit Schildpatt belegte Wirbelkasten von Elfenbeinadern umsäumt. Die 12 durchbrochenen Wirbel sind aus Bein.

Der Bezug entspricht der Mailänder Mandoline No. 650. Das Griffbrett trägt 10 Elfenbeinbünde.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 33 cm, Breite 26½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 280.

No. 654. Neapolitanische Mandoline

mit geschriebenem Zettel: **„Gaspar Ferrari Romanus / fecit anno 1776“.** Das gelb lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 17 Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt. Der Deckenrand und das ovale Schalloch werden von Elfenbein-, Ahorn- und Ebenholzadern umsäumt. In das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist ein hübsches Perlmutterornament in Schildpatt eingelassen. Das Griffbrett ist mit Horn belegt, das Wirbelbrett und die Rückseite des Halses sind von Elfenbeinstreifen durchzogen. — Das Griffbrett trägt 17 silberne Bünde.

Gesamtlänge 56½ cm, Korpuslänge 27½ cm, Breite 19½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 244.

Das Instrument befindet sich in einem etwas defekten Original-Lederfutteral, das mit Goldpressungen verziert und mit Messingknöpfchen besetzt ist.

No. 655. Neapolitanische Mandoline

mit gedrucktem Zettel: **„Januarius Vinaccia fecit Neapoli sub / signo Cremonae in Rua Catalana Anno / Domini 1778“;** das Wort „Cremonae“ ist mit Tinte durchstrichen. Das rötlichgelb lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 27 gekehlten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Auf dem unteren und oberen Teil der Decke sind in rotbraunen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen angebracht; dieselbe Ausstattung zeigt die Einfassung des Schallochs. Das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist aus Schildpatt und von Bein- und Ebenholzadern durchzogen; auch Griff- und Wirbelbrett sind mit Schildpatt belegt und mit eingelegten Elfenbein- und Ebenholzstreifen verziert. — Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde; 3 weitere Bünde aus Ebenholz sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 58½ cm, Korpuslänge 28½ cm, Breite 18 cm.

Abbildung auf Seite 210, Nachbildung des Zettels auf Seite 280.

No. 656. Neapolitanische Mandoline

ohne Signatur, aber ebenfalls eine Arbeit von Gennaro Vinaccia in Neapel aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts; das hübsche Instrument stimmt in Bauart und Ausstattung mit No. 655 fast genau überein. Das rötlichgelb lackierte Korpus ist aus 23 gekehlten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Der Deckenrand wird von Perlmutter- und Elfenbeinadern umsäumt. Auf dem unteren und oberen Teil der Decke sind in dunkelroten Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen angebracht; in derselben Weise ist die Einfassung des Schallochs gehalten. Das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist aus Horn und von Perlmutter und

Elfenbein umsäumt. Griff- und Wirbelbrett sind von Perlmutter eingefaßt, mit Horn belegt und mit hübschen Perlmutterverzierungen, die in dunkelroten Kitt eingelassen sind, geschmückt; auch die Rückseite des Wirbelbretts und des Halses zeigt Elfenbein- und Horneinlagen. — Das Griffbrett trägt silberne Bünde in derselben Anordnung wie bei No. 655.

Gesamtlänge 57 cm, Korpuslänge 28 cm, Breite 18½ cm.

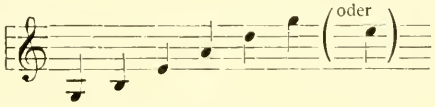
No. 657. Neapolitanische Mandoline

aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, anscheinend ebenfalls von einem Mitgliede der Familie Vinaccia in Neapel verfertigt. Das gelbrot lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 19 Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Auf dem unteren und oberen Teile der Decke sind Perlmutterverzierungen eingelegt; das Schalloch wird von einer in dunklen Kitt eingelassenen Perlmuttereinlage umsäumt. Das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist aus Horn. Hals und Wirbelbrett sind auf Vorder- und Rückseite von Streifen aus Horn und Bein durchzogen. — Das Griffbrett trägt 10 messingene Bünde.

Gesamtlänge 58½ cm, Korpuslänge 27½ cm, Breite 18 cm.

No. 658. Mailänder Mandoline

mit gedrucktem Zettel: **„ANTONIO MONZINO Fabbricatore d'Istrumenti a corde Armoniche in Milano nella Contrada della Dogana N. 4037 all' Insegna della Sirena“**; aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus 17 Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Auf der Decke sind einige Perlmutterplättchen eingelegt, ebenso ist das Schallloch von einer achteckigen Perlmutterverzierung umsäumt und die Rückseite des Halses von drei gravierten Perlmutterstreifen durchzogen.

Der Bezug besteht aus 6 einzelnen Darmsaiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 7 Bünde von Bein.

Gesamtlänge 51 cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 20 cm.

Abbildung auf Seite 210, Nachbildung des Zettels auf Seite 261.

No. 659. Kleine neapolitanische Mandoline

um die Wende des 18. Jahrhunderts. Das hellbraun lackierte Korpus ist wie No. 652 aus der halben Schale eines Flaschenkürbis verfertigt; der Boden ist mit der Decke durch einen schwarz lackierten Lederstreifen verleimt. Der Deckenrand ist von einem Streifen aus Bein und Ahorn- und Ebenholzadern umsäumt. In das Schalloch ist eine hübsche metallene Rosette eingelassen, die von Adern aus Ebenholz und Bein eingefaßt wird. Die acht Wirbel sind aus Bein. — Das Griffbrett trägt 7 messingene Bünde; 5 weitere hölzerne Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 51½ cm, Korpuslänge 22½ cm, Breite 16 cm.

No. 660. Doppel-Mandoline
mit gedrucktem Zettel: **„LUIGI AMICI / FABBRICATORE D'ARMONICI / ROMA / Via del Pellegrino No. 44“**; aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das hübsch gearbeitete eigenartige Instrument bildet eine Vereinigung einer neapolitanischen und Mailänder Mandoline in einem gemeinsamen Schallkörper. Das hellbraun lackierte Korpus ist aus 29 gekehlten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Auf der Decke befinden sich drei Einlagen von Ebenholz; das ovale Schalloch ist von Einlagen verschiedenfarbiger Hölzer umsäumt.

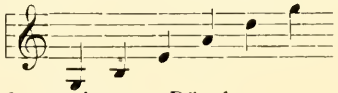
Der Bezug besteht aus 4 und 6 doppelten Saiten in der Stimmung der neapolitanischen und der Mailänder Mandoline. Beide Griffbretter tragen je 18 messingene Bünde.

Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge 32½ cm, Breite 28 cm.

Abbildung auf Seite 210; Nachbildung des Zettels auf Seite 233.

No. 661. Genueser Mandoline
aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das dunkelbraun lackierte Korpus des einfachen Instruments ist aus 9 breiten Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt. Der durchbrochene Wirbelkasten läuft in eine geschnitzte Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 6 einzelnen Saiten in folgender Stimmung:



Das Griffbrett trägt 16 messingene Bünde.

Gesamtlänge 53 cm, Korpuslänge 31½ cm, Breite 21½ cm.

Moderne Mandolinen (No. 662—664).

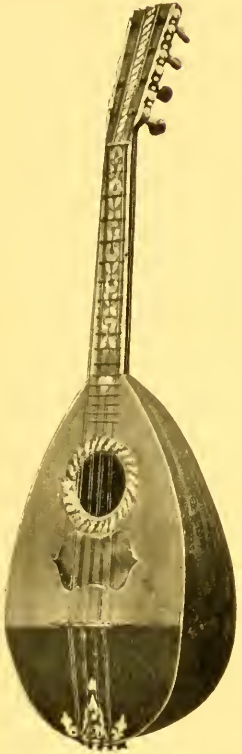
No. 662. Neapolitanische Mandoline
mit gedrucktem Zettel: **„Fernando del Perugia / FECE / Anno 1901“** etc. Das hellgelb lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 13 Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Der Deckenrand und das ovale Schalloch sind von Ahorn- und Ebenholzadern umsäumt. Das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist aus Zelluloid. — Die Saiten werden mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt. Das Griffbrett trägt 17 messingene Bünde.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 30 cm, Breite 19½ cm.

No. 663. Mailänder Mandoline
mit demselben gedruckten Zettel wie No. 662. Das Instrument ist ähnlich der vorhergehenden neapolitanischen Mandoline ausgestattet. Das hellgelb lackierte Korpus ist aus 13 Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Adern von Ahorn- und Ebenholz eingefügt sind. Das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist aus Ebenholz.

Der Bezug besteht aus 6 einzelnen Darmsaiten in derselben Stimmung wie bei No. 658. Das Griffbrett trägt 20 messingene Bünde.

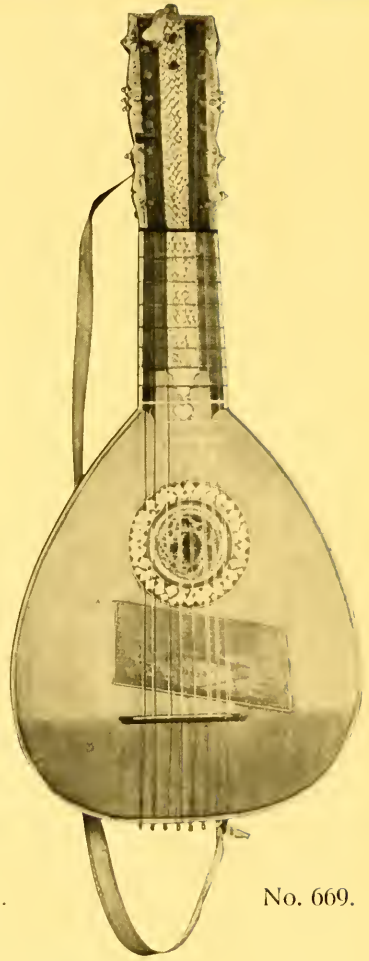
Gesamtlänge 55 cm, Korpuslänge 29½ cm, Breite 23 cm.



No. 665. Mandola
von Antonio Vinaccia,
Neapel 1764.

Text: Seite 223.

No. 668.



Zwei Mandolonen.

No. 669.

Neapolitanische Arbeiten aus dem 18. Jahrhundert.

Text: Seite 224 u. 225.

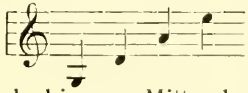
Vorderansicht.

Seitenansicht.

No. 670. Mandolone
von Gennaro Vinaccia, Neapel ca. 1760.

Text: Seite 225.

No. 664. Mandoline (sog. „deutsche Mandoline")
mit demselben gedruckten Zettel wie No. 662 u. 663; „**Anno 1902**". Das hellgelb lackierte Korpus ist aus 15 schmalen Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen doppelte Ahorn- und Ebenholzadern eingefügt sind. Das ovale Schalloch ist von einer in schwarzen Kitt eingelegten Perlmutterverzierung eingefaßt.

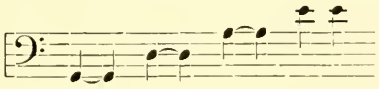
Der Bezug besteht aus 4 einzelnen Darmsaiten in folgender (Violin-) Stimmung:

Das Griffbrett, das sich bis zur Mitte des Schallochs erstreckt, trägt 24 messingene Bünde.

Gesamtlänge 56 cm, Korpuslänge 29 cm, Breite 22 cm.

Mandolen und Mandolonen.

No. 665. Mandola (oder Mandora)
mit gedrucktem (anscheinend nicht authentischem) Zettel: „**Antonius Vinaccia Filius Januarii / Fecit Neapoli alla Strada / Rua Catalana Anno 1764**", jedenfalls ist das Instrument eine Arbeit eines Mitglieds der Familie Vinaccia in Neapel. Das rotbraun lackierte Korpus ist aus 27 etwas gekehlten Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Auf dem unteren Teil der Decke, um das Schalloch und auf dem Griff- und Wirbelbrett sind in rotbraunen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen angebracht. Das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist aus Horn. Die Rückseite des Halses wird von eingelegten Elfenbeinadern durchzogen. — Das Innere des Korpus ist mit altem bunten Bortenpapier ausgeklebt.

Der Bezug besteht aus 4 doppelten Metallsaiten in folgender Stimmung:



Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde; 5 weitere hölzerne Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

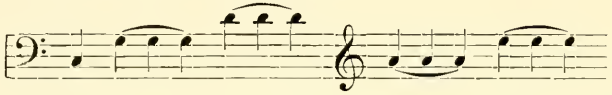
Gesamtlänge 89 cm, Korpuslänge 41 ½ cm, Breite 27 ½ cm.

Abbildung auf Seite 221.

Eine Mandola findet sich bereits im Jahre 1589 in der Zusammenstellung des Orchesters erwähnt, das bei den Feierlichkeiten in Florenz anläßlich der Vermählung des Großherzogs Ferdinando dei Medici mit der Prinzessin Christiane von Lothringen mitwirkte.

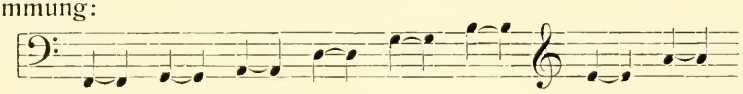
Mandola,
zu einer Archicistre umgearbeitet: siehe No. 630. (Seite 192.)

No. 666. **Mandola** („Liuto moderno"),
neapolitanische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das stark gewölbte, fast eiförmige Korpus ist schwarz lackiert und aus 17 Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen helle Einlageadern eingefügt sind. Das Spielblatt unterhalb des ovalen Schallochs ist aus Thujaholz; auch am unteren Teil der Decke befindet sich eine Einlage aus Thujaholz. Der hübsch geschnitzte Wirbelkasten läuft in einen Mädchenkopf aus.

Der Bezug besteht aus einer einzelnen (tiefsten) und 4 dreichörigen (höheren) Saiten in folgender Stimmung:

Die tiefsten drei Chöre sind übersponnen, die beiden höchsten sind Stahldrahtsaiten. Das Griffbrett trägt 15 Bünde von Neusilber.

Gesamtlänge 85 cm, Korpuslänge 39½ cm, Breite 34 cm.

No. 667. **Mandolone** (Baß-Mandola oder Chitarrone),
neapolitanische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert; auf dem unteren Teil der Decke sind die Initialen „**F A**" eingelegt. Das braungelb lackierte Korpus ist aus 17 Spänen von Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Nußbaumadern eingefügt sind. Den Deckenrand und das Schallloch, das ehemals mit einer Rosette versehen war, umsäumen in schwarzen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen. Griff- und Wirbelbrett sind mit gravierten Einlagen von Elfenbein und Perlmutter verziert.

Der Bezug besteht aus 8 doppelten Metallsaiten in folgender Stimmung:

Zur entsprechenden Verlängerung der beiden tiefsten Chöre ist ein besonderer Sattel aus Bein in das Wirbelbrett eingelassen. Das Griffbrett trägt 8 messingene Bünde, 7 weitere Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 98 cm, Korpuslänge 49 cm, Breite 37½ cm.

No. 668. **Mandolone**,
ebenfalls neapolitanische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 19 breiten Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahornadern eingefügt sind. Die vertiefte Rosette des Schallochs wird von einer in schwarzen Kitt eingelassenen Elfenbeinverzierung umrahmt; auch das Wirbelbrett ist mit Elfenbein eingelegt.

Der Bezug besteht aus 7 doppelten Saiten, deren Stimmung mit Ausnahme der hier fehlenden zweittiefsten (G-) Baßsaite dem vorhergehenden Mandolone No. 667 entspricht. Das Griffbrett trägt 7 messingene Bünde, einige weitere Bünde auf der Decke sind später entfernt worden.

Gesamtlänge 92½ cm, Korpuslänge 47½ cm, Breite 37 cm.

Abbildung auf Seite 221.

No. 669. Mandolone,

ebenfalls neapolitanische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus des schönen Instruments ist aus 19 breiten Spänen von Palisanderholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Die hübsche vertiefte Rosette des Schallochs wird von einer in schwarzen Kitt eingelassenen und von Elfenbeinadern umrahmten gravierten Perlmutterverzierung eingefaßt. Das Griff- und das Wirbelbrett sind mit gravierten Einlagen von Bein verziert.

Bezug und Anordnung der Saiten entsprechen No. 667. — Das Griffbrett trägt 7 messingene Bünde, 5 weitere elfenbeinerne Bünde sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 94 cm, Korpuslänge 46 cm, Breite 39 cm.

Abbildung auf Seite 221.

No. 670. Mandolone

ohne Signatur, aber anscheinend von Gennaro Vinaccia in Neapel um die Mitte des 18. Jahrhunderts verfertigt. Das rotgelb lackierte Korpus des schönen Instruments ist aus 29 schmalen gekehlten Spänen von Zedernholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Auf dem unteren und oberen Teil der Decke sind in rotbraunen Kitt eingelassene Perlmutterverzierungen angebracht; ebenso ist die Umrahmung des Schallochs ausgestattet. Das Spielblatt unterhalb des Schallochs ist aus Palisanderholz. Hals und Wirbelbrett sind ebenfalls aus Palisander und auf beiden Seiten von Adern aus Ebenholz und Elfenbein durchzogen.

Der Bezug entspricht No. 667 und 669. Das Griffbrett trägt 9 messingene Bünde; 7 weitere Bünde von Ebenholz sind auf die Decke aufgesetzt.

Gesamtlänge 94 cm, Korpuslänge 50½ cm, Breite 32 cm.

Abbildungen auf Seite 222.

No. 671. Mandolone

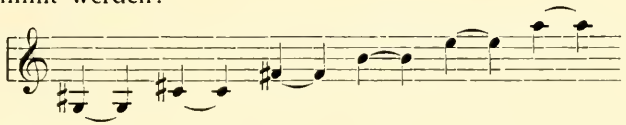
mit geschriebenem Zettel: **„Pietro Fabricatore Fece / Napoli Anno 1790“.** Das dunkelbraun lackierte Korpus des einfach gearbeiteten Instruments ist aus 29 schmalen etwas gekehlten Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. In das Schallloch ist eine hübsche Pergamentrosette eingelassen. Das nach Art eines Lautenkragens umgelegte Wirbelbrett ist mit kunstlosen Einlagen von Bein und Nußbaumholz versehen.

Der Bezug besteht aus 7 doppelten Saiten und entspricht No. 668. Das Griffbrett trägt lose Darmbünde.

Gesamtlänge 91 cm, Korpuslänge 48½ cm, Breite 33 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 244.

Bandurria oder Mandurria

ist ein in Spanien sehr verbreitetes Zupfinstrument mit einem der französischen Cistre ähnlichen Korpus und einem guitarren- oder mandolinenartigen Wirbelbrett. Ihr Bezug besteht aus sechs doppelchörigen Saiten, die folgendermaßen gestimmt werden:

Die drei tieferen Saitenchöre sind aus übersponnener Seide, die drei höheren aus Darm. Das Griffbrett trägt zwölf feste Bünde, die eine chromatische Skala ermöglichen. — Gespielt wird die Bandurria, die in ihrem Heimatlande Spanien ungefähr dieselbe Verbreitung wie die Mandoline in Italien hat, mittels eines dreieckigen Plektrum aus Schildpatt.

No. 672. Bandurria oder **Mandurria,**

spanische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das rotbraun lackierte Korpus des hübsch gearbeiteten Instruments ist aus Mahagoniholz. Der Deckenrand, der Anhängesteg, die Einfassung des Schallochs sowie Vorder- und Rückseite des Griff- und Wirbelbretts sind mit hübschen in rötlichen Kitt eingelassenen Elfenbeineinlagen verziert.

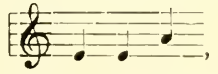
Der Bezug besteht aus 6 doppelten Saiten in der oben angegebenen Stimmung. Das Griffbrett trägt 12 messingene Bünde.

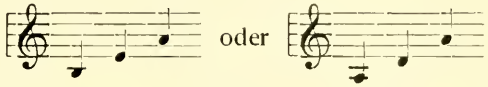
Gesamtlänge 58½ cm, Korpuslänge 27½ cm, Breite 27 cm.

Die

Balalaika

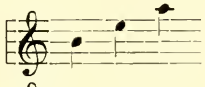
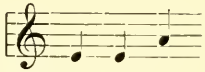
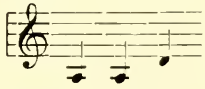
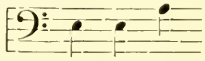
ist ein altes russisches Volksinstrument, das hauptsächlich in den Gouvernements Mittel- und Nordrußlands verbreitet war und hier besonders von den Bauern zur Begleitung ihrer Tänze benutzt wurde. Es besteht aus einem dreieckig geformten primitiven Korpus aus Tannenholz, in dessen Decke einige Schallöcher eingebohrt sind. An die Decke ist ein mit Bünden versehener langer

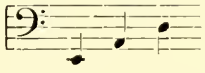
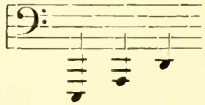
Hals angesetzt, der in ein einfaches Wirbelbrett ausläuft. Bezogen ist die Balalaika meist mit drei einzelnen Darmsaiten, die gewöhnlich in

aber auch in



gestimmt und durch einfaches Zupfen mit den Fingern angespielt werden. — Zum ersten Male taucht der Name ‚Balalaika' um die Wende des 17. Jahrhunderts während der Regierung Peters des Großen (1682—1725) auf. Die ältesten Instrumente sollen mit fünf bis sieben diatonisch gestimmten Darmsaiten bezogen gewesen sein.

Die von dem bekannten Reformator der russischen Volksinstrumente, Wassil Wassiljewitsch Andreeff, verbesserte moderne Balalaika wird in folgenden sechs verschiedenen Größen gebaut:

1) Piccolo-B.:

2) Prima-B.:

3) Secunda-B.:

4) Alt-B.: 

5) Baß-B.:

6) Kontrabaß-B.:

Ein der Balalaika ähnliches älteres russisches Zupfinstrument ist die Domra, die sich von dieser durch einen ovalen oder runden Schallkörper unterscheidet; angespielt wird die Domra mit einem ‚Diator' genannten Plektrum. Das Instrument soll bereits im 16. Jahrhundert bekannt gewesen sein; es wird heute nach den Angaben W. W. Andreeffs ebenfalls in sechs verschiedenen Größen gebaut.

No. 673 u. 674. 2 Balalaikas,
primitive russische Zupfinstrumente aus rohem Tannenholz, mit je drei Darmsaiten bezogen (s. ob.).
Länge je 67 cm, Korpuslänge je 22 cm, Breite je 27 cm.

Der Lautenmacher.

Gut Lauten hab ich lang gemacht
Auß Tännenholtz/gut vnd geſchlacht/
Erſtlich vber die Form gebogn/
Darnach mit Saiten vberzogn/
Vnd angeſtimmt mit ſüſſem Klang/
Eben gleich figuriertem Gſang/
Gefürniſt Kragen/Bodn vnd Stern/
Auch mach ich Geigen vnd Quintern.

Aus:

Eygentliche Beſchreibung
Aller Stände auff Er-
den / Hoher vnd Nidriger / Geiſtlicher
vnd Weltlicher / aller Künſten / Handwercken

Gedruckt zu Franckfurt am Mayn.
M. D. LXVIII.

Holzschnitt von Jost Amman, Verse von Hans Sachs.

Vorlage aus der Bibliothek von Frau Ida Schöller in Düren.

Verzeichnis der Instrumentenbauer

und Nachbildungen der Inschriften und Zettel

zur Abteilung „ZUPFINSTRUMENTE".

Albani, Leopoldo. (Reparateur der Lyra-Guitarre No. 585.)
Ein unbedeutender Instrumentenmacher in Ancona gegen Ende des 19. Jahrhunderts (1883). Er ist vielleicht ein Nachkomme der bekannten italienischen Geigenmacherfamilie Albani, die im 18. Jahrhundert mehrere hervorragende Mitglieder aufzuweisen hatte.

Alberto, Pietro. (Chitarrone No. 511.)
v. Lütgendorff berichtet in seinem Werke „Die Geigen- und Lautenmacher" (2. Auflage, S. 10) über Alberto („Peter de Albertis"), einen Lautenmacher aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, folgendes:
„Ein geborener Flamänder, der sich zu Rom »in Parione« als Lautenmacher niederließ und dort sehr geschätzt wurde. G. Masetti, der Agent des Hauses Este in Rom, rühmt ihn in einem Briefe ganz besonders. Von seinem Leben ist wenig bekannt, nur so viel, daß er 1582 von dem deutschen Lautenmacher Peter Pfanshel zum Testamentsvollstrecker ernannt wurde und von ihm dafür eine Ebenholz-Laute vermacht erhielt. Er war auch der Schwiegervater von Matteo Buckenberg." [1])

Amici, Luigi. (Doppel-Mandoline No. 660.)
Ein nicht ungeschickter Guitarren- und Mandolinenmacher, der um die Wende des 18. Jahrhunderts in Rom lebte; der Zettel zu No. 660 verzeichnet als Adresse „Via del Pellegrino No. 44". Vielleicht ist auch die Doppelmandoline[2]) No. 115 (jetzt: No. 11) im bayrischen Nationalmuseum zu München eine Arbeit aus seiner Werkstatt.

Attore, Michele. (Chitarrone No. 513.)
Ein italienischer Lautenmacher um die Wende des 16. Jahrhunderts, der besonders den Bau von Chitarronen (Arciliuti) gepflegt zu haben scheint. Nach einem Arciliuto, der sich 1888 auf der Musikausstellung zu Bologna befand, hatte er 1583 seinen Wohnsitz in Padua; später ist er nach Venedig übergesiedelt, wo er sich bis zum Jahre 1620 nachweisen läßt.
In der ehemaligen Sammlung Lery-Paris befand sich ein Chitarrone mit der Signatur „Venezia 1610" (No. 290), in der Sammlung Bricqueville-Versailles ebenfalls ein Chitarrone „Venezia 1620". (In beiden Fällen ist übrigens der Name „Attore" irrtümlich als „Atton" gelesen.)

[1]) Vgl. über den ausgezeichneten Lautenmacher Mattheus Buchenberg (oder Buckenberg) den rühmenden Bericht in Ernst Gottlieb Barons „Unterſuchung des Inſtruments der Lauten", Nürnberg 1727 (S. 94).

[2]) Im Katalog von K. A. Bierdimpfl (München 1883, S. 42), dessen historische und technische Angaben überhaupt sehr korrekturbedürftig sind, irrtümlich als „doppelhalsige Laute" bezeichnet.

Bachmann, Karl Ludwig. (Tastenguitarre No. 605.)
Vgl. über ihn „Verzeichnis der Geigenbauer" am Schlusse des vorliegenden Katalogs.

Barbé, François. („Guitare droite" No. 589.)
Ein französischer Guitarrenmacher um die Wende des 18. Jahrhunderts, der vielleicht aus Avallon (Dép. Yonne) stammte; er war in Dijon ansässig und nannte sich „Luthier breveté de la Société Mélophile d'Avallon". Wahrscheinlich ist er ein naher Verwandter des Geigenbauers J. Barbé (geb. in Mirecourt 1815, gest. 1868), des Vaters des als Künstler höher geschätzten Amable Télesphore B. (in Paris und Nancy).

Beutler, Johannes. (Guitarre No. 563.)
Ein unbedeutender Instrumentenmacher aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In v. Lütgendorffs Werk ist er nicht erwähnt, und da der Name seines Wohnorts auf dem Zettel der Guitarre No. 563 unleserlich ist, waren weitere Nachforschungen nach ihm unmöglich.

Böningk, Johann Adolph. (Reparateur der Laute No. 494.)
Ein bisher unbekannter Lautenmacher aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Böhringen (Pfarrdorf in Württemberg, Schwarzwaldkreis); doch ist der Name seines Wohnorts nicht mit völliger Gewißheit zu entziffern. In v. Lütgendorffs Werk ist er nicht erwähnt, und auch weitere Arbeiten von ihm sind bis jetzt nicht bekannt geworden.

Carcassi, Lorenzo. (Hakenharfe No. 391.)
Vgl. über ihn „Verzeichnis der Geigenbauer" am Schlusse des vorliegenden Katalogs.

Challiot, Pierre. (Pedalharfe No. 403.)
Ein geschickter französischer Harfenmacher aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Nachfolger seines Vaters Antoine Ch., der seit 1778 als Guitarren- und später als Harfenmacher in Paris ansässig war (gest. nach 1816). Pierre Ch.s Pedalharfen, die ihm 1820 eine „ehrenvolle Erwähnung" eintrugen, besaßen eine dem Erard'schen „Système à fourchette" ähnliche Drehscheibenmechanik. (Vgl. Bemerkung zu No. 403, Seite 30.) Als Wohnung nennt die Inschrift zu No. 403 (ca. 1825) „Rue St. Honoré No. 338". Pierre Ch. starb im Februar 1839 zu Paris; das Geschäft übernahm sein Sohn Etienne Ch.
Cf. C. Pierre, „Les facteurs d'instruments de musique", Paris 1893. p. 133, 213.
Eine Challiot'sche Pedalharfe besitzt auch das „Musikhistorisk Museum" zu Stockholm (No. 35).

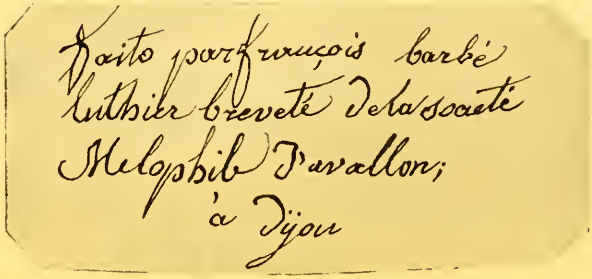
Chatelain, François. (Pedalharfe No. 398.)
Siehe „Renault & Chatelain" (Seite 264).

Comuni, Antonio. (Guitarre No. 562.)
Ein Geigen- und Guitarrenmacher, der in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts in Piacenza ansässig war. v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 139) bezeichnet ihn als „Geigenmacher aus der Verfallszeit, ohne Eigenart und ohne Vorzüge". — Biographische Nachforschungen nach ihm im Stadtarchiv zu Piacenza sind ergebnislos verlaufen; nach Mitteilung des dortigen Archivars soll der Familienname „Comuni" heute noch in Parma und Borgo San Dornino häufig vorkommen.
Ein Zettel von C. mit lateinischem Wortlaut a. d. J. 1820 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Leipzig 1902, Tafel VI No. 68) nachgebildet.

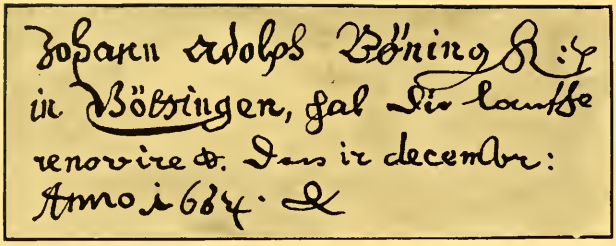
Zettel zum Chitarrone No. 511 (Seite 105).

Zettel zur Doppel-Mandoline No. 660 (Seite 220).

Zettel zum Chitarrone No. 513 (Seite 106).



Zettel zur Guitarre No. 589 (Seite 163).



Reparaturzettel zur Laute No. 494 (Seite 93).

Zettel zur Hakenharfe No. 391 (Seite 24).

Inschrift zur Pedalharfe No. 403 (Seite 30).

Zettel zur Guitarre No. 562 (Seite 150).

Corsini, Pietro. (Harfe No. 376.)

Ein italienischer Harfenmacher, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Arcidosso, einer kleinen Stadt in Toscana zwischen Siena und Chiusi, ansässig war. (Eine Anfrage beim dortigen Municipio blieb erfolglos.) In v. Lütgendorffs Werk ist er nicht erwähnt; weitere Instrumente von ihm sind bisher nicht bekannt geworden.

Costa, Diego. (Guitarre No. 592.)

Ein spanischer Lauten- und Guitarrenmacher aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in Cadix lebte und »Cal de Cobor« wohnte. Nach seiner Arbeit zu urteilen, dürfte er — wie v. Lütgendorff annimmt — in Italien gelernt haben.[1])

Cusumano, Giuseppe. (Guitarris. Laute No. 575.)

Ein nicht ungeschickter Lautenmacher, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts (1854) in Tunis lebte.

Deleplanque, Gérard J. (Cistre No. 620.)

Ein ausgezeichneter Instrumentenmacher, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Lille lebte; nachweisbar sind die Jahre 1760—1790. Besonders geschätzt war D. wegen seiner gut gearbeiteten und hübsch ausgestatteten Cistres („English Guitars"), die am häufigsten anzutreffen und an ihrem rötlichgelben Lack leicht erkennbar sind; doch fertigte er auch Guitarren, Violinen, Violoncells u. a. Nach Instrumentenzetteln war seine Wohnung zuerst „Marché aux poulets, près le Marché aux poissons", seit 1768 „Grande Chaussée, au coin de celle des Dominicains" und zuletzt (seit 1785) „Place de Ribour, près l'Hôtel de Ville"; hier führte er das Ladenschild „Au Violon de Crémone".

Besonders reich an Instrumenten von D. ist das „Musée du Conservatoire" zu Brüssel; es besitzt ein Violoncello v. 1760 (Coll. Snoeck No. 132), eine Guitarre v. 1761 (Coll. Snoeck No. 157), Cistres v. 1764 (No. 1525) u. 1766 („Pandore" No. 535), ein Quinton (5saitige Violine) v. 1766 (No. 1399), Cistres v. 1771 (No. 1523) u. 1775 (No. 537), eine Viole d'amour v. 1781 (Coll. Snoeck No. 20), eine Guitarre v. 1783 (Coll. Snoeck No. 156); ferner verschiedene undatierte Cistres (No. 536, Coll. Snoeck No. 160 u. 162), ein „Cistre à clavier" (Tastensister; Coll. Snoeck No. 158) und ein „Archicistre" (Coll. Snoeck No. 161). — Ein Cistre v. 1768 (No. 255) und eine Guitarre v. 1774 (No. 1060) befinden sich im Conservatoire zu Paris. Der Kgl. Sammlung zu Berlin gehören aus der Collection Snoeck ein Cistre v. 1772 (No. 274), ein „Cistre en corps de luth" vom gleichen Jahre (No. 271), ein Cistre v. 1775 (No. 269) sowie zwei undatierte Cistres (No. 270 u. 273) an. — In de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Tafel VII No. 78 u. 79) sind zwei seiner Zettel a. d. J. 1773 u. 1785 nachgebildet.

Del Perugia, Fernando. (Mandolinen No. 662—664.)

Siehe „Perugia, del" (Seite 263).

Dieffopruchar, Magno. (Chitarrone No. 512.)

Siehe: „Tieffenbrucker" (Seite 270).

Diehl, Friedrich. (Schlagzither No. 467.)

Friedrich Diehl, ein Mitglied der bekannten süddeutschen Geigenbauerfamilie, wurde 1814 zu Darmstadt als dritter Sohn des ausgezeichneten großherzogl. hessischen Hoflauten- und Geigenmachers Nikolaus D. (geb. 1779

[1]) Der Zettel in der Bandurria No. 672, nach dem v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 143) die Jahreszahl 1790 mitteilt, ist gefälscht und zeigt durchaus moderne Typen.

zu Mainz, gest. 1851 zu Darmstadt) geboren, dessen Schüler und Nachfolger er später wurde, ohne ihn jedoch in der Güte der Arbeit zu erreichen. Er erhielt ebenfalls den Titel „Hofinstrumentenmacher" und starb 1888 in seiner Vaterstadt Darmstadt. Sein Sohn ist der geschätzte Geigenbauer August D. (geb. 1852 in Darmstadt), der seit 1876 in Hamburg ansässig ist.

Vgl. Lütgendorff, a. a. O., 2. Aufl., S. 166—168.

Drassegg, Victorin. (Schlagzither No. 441, Guitarre in Cistreform No. 578.)

Nach Ausweis der Kirchenbücher wurde Victorin Drassegg am 3. September 1782 zu Groß-Polom in Mähren als Sohn des Josef D. („Drassich") und der Maria Anna D. geb. Müller geboren. Er erlernte das Schreinerhandwerk und machte eine ziemlich abenteuerliche militärische Laufbahn durch; in Italien geriet er in französische Kriegsgefangenschaft und wurde dann nach der Schweiz, England und Südfrankreich verschlagen. 1815 kam er nach Bregenz und wurde hier am 4. März 1816 unter dem Namen Friedrich Grünwald, den er um einer Bestrafung als Deserteur zu entgehen angenommen hatte, mit Maria Katharina Sick aus Lochau bei Bregenz (geb. 17. Juni 1783) getraut. In Bregenz blieb er als Instrumentenmacher seßhaft und befaßte sich hauptsächlich mit der Anfertigung von Guitarren und Zithern. — In seiner letzten Lebenszeit siedelte er nach Wien über, wo er im 66. Lebensjahre im Militärspital am 6. März 1847 gestorben ist.

Eine Schilderung D.'s fast romanhaft anmutender Kriegserlebnisse ist im Bregenzer Trauungsbuch v. J. 1816 (fol. 136) enthalten; das Museumsarchiv besitzt eine Abschrift dieses nach Angaben seiner Gattin verfaßten ausführlichen Berichts.

Eine „Guitarre mit Doppelhals" von D. befindet sich im Gewerbe-Museum zu Markneukirchen (No. 1014). — Ein defekter Zettel a. d. J. 1805 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 8, No. 80) nachgebildet.

Eberspacher, Bartolomeo. (Theorbierte Laute No. 498.)

Ein Lautenmacher deutscher Abkunft, der im 17. Jahrhundert in Florenz wirkte. Näheres ist über ihn bisher nicht zu ermitteln gewesen; auch sind keine weiteren Instrumente von ihm bekannt.

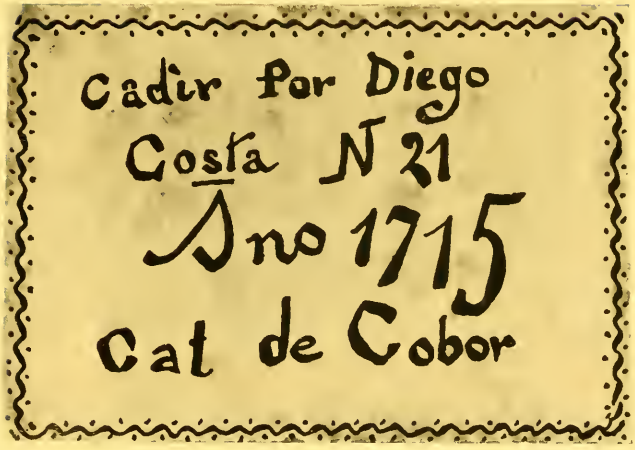
In negativer Hinsicht läßt sich von ihm nur sagen, daß sein Name unter den im Medici-Archiv zu Florenz vorkommenden Instrumentenbauern nicht enthalten ist; von Lautenmachern anscheinend deutschen Ursprungs sind hier erwähnt: Lorenzo Bomberghi, Sohn des Giovanni B. (1637), Giovanni Suover, Sohn des Giovanni S. (1637) und dessen Gehülfe („Garzone") Filippo Zimbelman, Sohn des Piero Z. (1661). (Cf. L. Puliti, „Cenni storici della vita de . . . . . Ferdinando dei Medici", Firenze 1874, p. 82.)

Edlinger, Joseph Joachim. (Reparateur der Laute No. 492.)

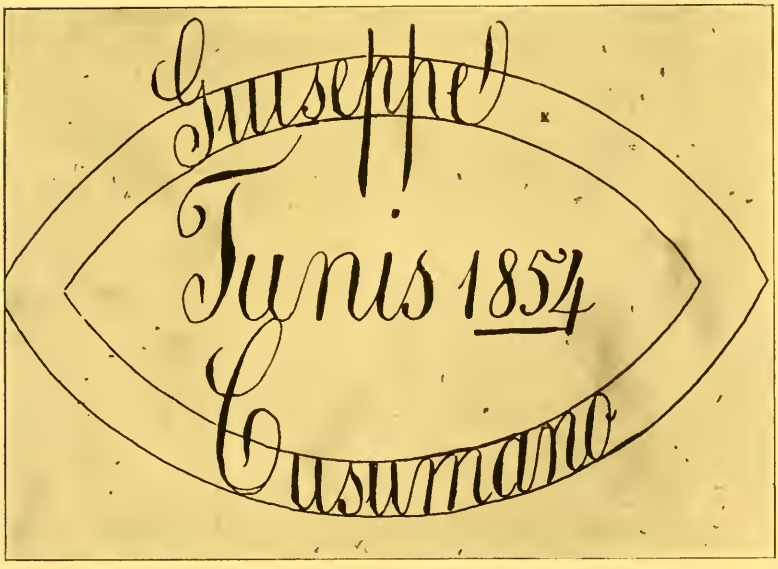
Joseph Joachim E., einer der ersten Meister der Prager Geigenbauschule und einer der besten Lautenmacher seiner Zeit, wurde als Sohn des Thomas E., der ebenfalls ein ausgezeichneter Lautenmacher war, am 7. März 1693 im Hause Nr. 210/III („Nerudová ulice") zu Prag geboren. Sein Vater (geb. 23. November 1662 zu Augsburg, gest. 20. Januar 1729 zu Prag) war Sohn und Schüler des berühmten Thomas E. d. Aelt. zu Augsburg, über den das „Verzeichnis der Geigenbauer" des Katalogs biographische Angaben enthält. — Nach den Forschungen Homolkas[1]) hielt sich Joseph Joachim E. — wie es auch Baron (s. u.) bestätigt — mehrere Jahre in Italien auf und arbeitete in Cremona, Rom, Neapel, Bologna, Ferrara und Venedig. Nach seiner Vaterstadt kehrte er zu Anfang des Jahres 1728 zurück und erlangte am 2. März

[1]) Vgl.: „Biographische Nachrichten über Lauten- und Geigenmacher in Prag und Umgebung" in der „Zeitschrift für Instrumentenbau", 22. Jahrg. (1901/02) S. 29.

Inschrift zur Harfe No. 376 (Seite 15).

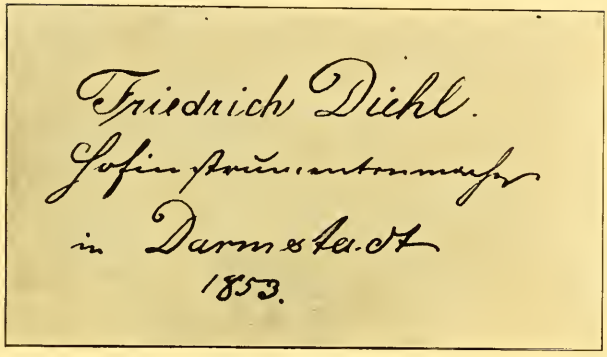


Zettel zur span. Guitarre No. 592 (Seite 164).



Zettel zur guitarris Laute No. 575 (Seite 157).

Zettel zur Cistre No. 620 (Seite 186).



Zettel zur Schlagzither No. 467 (Seite 64).

Zettel zur Schlagzither No. 441 (Seite 55).

Zettel zur theorb. Laute No. 498 (Seite 94).

Reparaturzettel zur Laute No. 492 (Seite 90).

das Bürgerrecht „auf der Kleinseite"; später wurde er Mitglied der jesuitischen Brüderschaft bei St. Nikolaus und des „Rates der Sechs". Gestorben ist E. am 30. Mai 1748; er wurde in der Kirche St. Johann „unter dem Felsen" beigesetzt, wo er bereits i. J. 1733 eine eigene Gruft erworben hatte. Da er unverheiratet war, wurden die Schwestern Theresie und Anna Perlocher die Erben seines nicht unbedeutenden Vermögens; die Werkstätte mit allen Instrumenten, Werkzeugen und Vorräten sowie 200 bare Rheingulden vermachte er testamentarisch dem vierjährigen Söhnchen seiner Dienerin, Josef Michl, mit dem Wunsche, daß der kleine Josef sich später dem Geigenbau widme.[1])

In Barons „Untersuchung des Instruments der Lauten" (Nürnberg 1727) heißt es S. 96: „In Prag haben ... Thomas und Joseph Edlinger Vatter und Sohn sich hervor gethan, und ist absonderlich der letztere eine ziemliche Zeit in Italien gewesen, daß man sich schon was gutes von seiner Faust versprechen mag..."

Eine guitarrisierte Laute von ihm a. d. J. 1732 befindet sich (nach v. Lütgendorff) in Prager Privatbesitz. — Eine Laute von „Magno Dieffopruchar a Venetia 1616" im Musikhistorisk Museum zu Kopenhagen (No. 302 bis) enthält einen Reparaturzettel von J. J. Edlinger a. d. J. 1737.

Edlinger, Thomas d. Aelt. (in Augsburg). (Laute No. 497.)

Siehe „Verzeichnis der Geigenbauer" am Schlusse des Katalogs.

Elg, Jonas. (Reparateur der theorb. Laute No. 499.)

Ein tüchtiger schwedischer Lauten- und Geigenmacher aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in Stockholm ansässig war; seine Instrumente haben in ihrem Heimatlande guten Ruf. Biographische Nachrichten über ihn sind bisher nicht ermittelt.

Eine zu einem Violoncell umgearbeitete Tenor-Viola da Gamba a. d. J. 1714 besitzt das „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 387; a. d. Sammlung Claudius-Malmö); eine Theorbe v. J. 1729 befindet sich im „Musikhistorisk Museum" zu Stockholm (No. 220). — Die vorliegende Laute No. 499 stammt aus der früheren Sammlung Hammer-Stockholm (No. 1362).

Epp, Mattheus. (Guitarrisierte Laute No. 574.)

Siehe „Verzeichnis der Geigenbauer" am Schlusse des Katalogs. — Ueber ihn heißt es bei Baron (a. a. O., S. 95): „Mathäus Epp hat sonst in Straßburg gelebt, hat breitspänichte Instrumenta verfertiget, und unterschiedene Lauten aus Elffenbein gemacht."

Lauten sind von ihm in anderen Sammlungen nicht vertreten.

Erard, Frères. (Pedalharfe No. 402.)

Ueber Pierre Erard (geb. 5. April 1752 zu Straßburg i. E., gest. 5. August 1831 auf seinem Schlosse La Muette bei Passy) und seinen Bruder Jean Baptiste Erard vgl. S. 226 im 1. Bande des Museumskatalogs. Erards Erfindungen auf dem Gebiet der Harfenmechanik sind auf S. 12 u. 13 des vorliegenden Katalogs erwähnt.

Pedalharfen von Erard besitzen das „Conservatoire des arts et métiers" zu Paris, das „Museum Carolino-Augusteum" zu Salzburg (einfache Pedalharfe No. 1504), das „Musikhistorisk Museum" zu Stockholm (Doppelpedalharfe No. 217) u. a.

[1]) v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 446) vermutet in diesem „Michl" den Prager Geigenmacher Joh. Joseph Muschl (oder Muschel; gest. um 1800), wofür jedoch bisher kein Beweis erbracht ist. Homolka (a. a. O., S. 83) zitiert den Namen übrigens als „Musehl".

Fabbricatore. (Gennaro F.: Chitarrino No. 576 und Mandolinen No. 655 und 656; Giovanni Battista F.: Lyra-Guitarre No. 585; Pietro F.: Mandolone No. 671.)

Ueber die Familie „Fabbricatore" in Neapel sagt v. Lütgendorff (a. a. O., 2. Aufl., S. 206):

„Mehrere neapolitanische Lauten- und Mandolinenmacher — ich kenne bis jetzt vier [?] — führen zwischen 1770—1830 den Namen »Fabbricatore«. Ich glaube nicht, daß dies der eigentliche Familienname ist; wahrscheinlich bezeichnete der Vater nur seinen Beruf damit, und die Söhne behielten die Sitte bei, nachdem die Firma zu Ruf gekommen war. Daß die verschiedenen »Fabbricatori« zusammen gehören, ist nach ihrer Arbeit, die vorzugsweise im Empirestil reich verziert ist, als zweifellos anzunehmen. Sie gehörten vielleicht einem Zweig der zahlreichen Familie Vinaccia an" — doch sind ihnen die Hauptvertreter des Namens Vinaccia (vgl. Seite 277 f.) bezüglich der Güte und Ausstattung ihrer Erzeugnisse überlegen. Uebrigens fehlt bei den Zetteln zuweilen der Zuname „F.", so daß die Signierungen nur die Vornamen „Gennaro", „Giovanni Battista" etc. enthalten.

Als ältestes Mitglied der Familie ist bisher Vincenzo F. (1770) ermittelt, der möglichenfalls der Vater von Gennaro (d. Aelt.), Giovanni Battista und Pietro war.

Gennaro F. Es muß verschiedene Träger des Namens Gennaro F. gegeben haben: 1826 (s. u.) gab es jedenfalls zwei „Gennaro", die wahrscheinlich Vettern waren. — v. Lütgendorff (a. a. O., S. 206) gibt als Grenzjahre 1788—1830 an und führt — freilich ohne Quellennachweis — sogar eine Wohnungsangabe bis auf das Jahr 1773 zurück; doch müßte danach dieser Gennaro noch als 80jähriger Greis gearbeitet haben, so daß wohl auch hier zwei verschiedene Gennari — vermutlich Vater und Sohn — in Frage kommen. — Es waren hauptsächlich hübsch gearbeitete und eingelegte Guitarren, die aus der Werkstatt der Gennari hervorgingen. Diese befand sich stets in der Strada S. Giacomo, und zwar bis 1793 No. 37, von 1800 ab (nicht erst 1802) No. 26, 1808—1810 wieder No 37[1]) und von 1816 ab No. 42. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der jüngere Gennaro ein Neffe und Schüler des Giov. Battista (s. u.) war, der um 1812 zu arbeiten aufhörte.

Eine Erwähnung der „beiden Gennaro" aus dem Jahre 1826 findet sich in der Zeitschrift „Caecilia" (6. Band, Mainz 1827) in der Abhandlung „Musikstand von Neapel" von F. S. Kandler (S. 291): „...Unter den wenigen Guitarrefabrikanten zeichnen sich die beiden *Gennaro* aus. Der bessere unter ihnen ist der, welcher in der *Strada S. Giacomo* No. 42 seine Werkstätte hat. Ich begab mich öfters zu ihm, um den Gehalt seiner Instrumente zu prüfen; aber niemals fand ich nur ein einziges vollkommen fertig, indem, wie er sagt, nur auf Bestellung gearbeitet wird..." etc.

Außer den vorliegenden Instrumenten No. 576, No. 655 u 656 sind von Gennaro F. in Sammlungen anzutreffen: im „Metropolitan Museum" zu New York eine weitere Terzguitarre in Cistreform v. 1802 (No. 983), eine Lyra-Guitarre v. 1807 (No. 1056) und eine Guitarre v. 1808 (No. 1054). Die Kgl. Sammlung zu Berlin besitzt eine große Guitarre v. 1820 (Coll. Snoeck No. 346), das „Musikhistorisk Museum" zu Stockholm eine Guitarre aus demselben Jahre (No. 30) und die Guitarre des Prinzen Gustav von Schweden a. d. J. 1823 (No. 194). — v. Lütgendorff erwähnt außerdem verschiedene Guitarren (1810, 1815) und ein Violoncello v. 1826 in Privatbesitz.

Giovanni Battista F. ist das künstlerisch höchststehende Mitglied der Familie F.; seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1780 und 1805 begrenzt.

[1]) Vgl. die Nachbildung eines Zettels v. J. 1810 in de Wits „Geigenzettel alter Meister", 2. Teil, No. 94 (Tafel 9). Allerdings kann bei den verschiedenen Wohnungsangaben auch eine Verwechslung mit dem gleichnamigen Gennaro vorliegen.

Er stand unter königlichem Schutze („in S. M. dell'Ajuto") und verfertigte außer Guitarren hauptsächlich neapolitanische Mandolinen und Mandolen, die ihrer ausgezeichneten Arbeit wegen hochgeschätzt waren.

Valdrighi sagt in seiner „Nomocheliurgografia" (Modena 1884, p. 146) über ihn: „G. B. Fabbricatore si distingue per aver costrutte chitarre in forma di lira o cetra, stile dell' epoca in cui visse, la repubblicana-Murattiana, durante la quale tutto arieggiava il greco-romanismo. Incrostava stupendamente i suoi strumenti in madreperla, arte del resto comune a'liutari Napoletani: i filetti sono tagliati e impostati da maestro; ordinariamente i suoi polizzini sono a stampa."

Eine Mandoline v. 1780 verzeichnet das Bruni'sche Inventaire [1]) (No. 67). Eine Mandoline v. 1782 besitzt das Städt. Museum zu Braunschweig (No. 55), eine v. 1784 das „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 314). In der Brüsseler Sammlung befindet sich eine Mandola (Mandore) v. 1786 (No. 534). Eine Mandoline v. 1789 war in der ehemaligen Sammlung Loup-Paris, eine Mandore v. 1790 bei Bricqueville in Versailles. Eine Mandoline im „Metropolitan Museum" zu New York (No. 1068) dürfte dem Jahre 1792 (oder 1812?) angehören; die im Katalog (S. 36) angegebene Jahreszahl „1712" ist sicher nicht richtig gelesen. Eine Mandoline v. 1793 bewahrt die Sammlung des „Conservatoire" zu Paris (No. 1469), das auch einen undatierten Mandolone (No. 1369) besitzt. Mandolinen aus dem Jahre 1796 sind in der Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 752) und im „Germanischen Museum" zu Nürnberg (No. 53) zu finden; bei Galpin in Hatfield eine Mandoline v. 1797. Im „Gewerbemuseum" zu Markneukirchen befindet sich eine Guitarre v. 1804, deren Zettel den Zusatz „in S. M. dell'Ajuto No. 32" trägt, während eine Lyra-Guitarre v. 1805 im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien (alte No. 38) aufbewahrt wird. — In de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 9 No. 95) ist noch ein Zettel des Giovanni Battista a. d. J. 1811 nachgebildet.

Pietro F. arbeitete ebenfalls gegen Ende des 18. Jahrhunderts (1780—1799) in Neapel und scheint auch nur Mandolinen und Guitarren verfertigt zu haben; er ist unter seinen Brüdern und Vettern der am wenigsten bekannte. Als seine Wohnung gibt ein Zettel v. J. 1799, der bei v. Lütgendorff (a. a. O., S. 207) nachgebildet ist, „Abita sotto al ponte di Chiaja accosto alla Chiesa di S. Orsola No. 166" an.

Eine Mandoline von ihm a. d. J. 1780 besitzt das „Metropolitan Museum" zu New York (No. 1065).

Ferrari, Gasparo. (Mandoline No. 654.)

Gasparo Ferrari — sein Vorname kommt übrigens auch in den Schreibarten ‚Gaspar', ‚Gaspard' und häufig als ‚Gaspare' vor — ist einer der besten italienischen Mandolinen- und Lautenmacher des 18. Jahrhunderts. Er lebte in Rom; seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1731 und 1776 begrenzt. Näheres über ihn ließ sich bisher nicht ermitteln; jedenfalls ist er aber unter den verschiedenen Trägern des Namens F. (Agostino, Alfonso, Carlo F.) der Bedeutendste; seine meist hellgelb lackierten Mandolinen weisen sorgfältige Arbeit und hübsche Ausstattung auf.

Die Kgl. Sammlung zu Berlin bewahrt von ihm eine Mandoline v. J. 1731 (Coll. Snoeck No. 316), eine v. 1744 (No. 741) und einen Arciliuto v. 1751 (No. 710). C. Claudius in Malmö besaß eine Mandola v. 1744 (No. 5), Loup in Paris eine Mandoline v. 1749 (No. 48); eine undatierte Mandoline war in der Sammlung Lery-Paris (No. 292). Ein Mandolone (Mandorone) v. 1749 befindet sich im Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 1057); eine Mandoline v. 1760 im Bachhaus zu Eisenach (No. 8). Eine Mandoline v. 1761 (No. 314bis) und ein Mandolone v. 1765 (No. 316) sind im „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen zu finden; C. Zach in Wien besaß eine Mandoline v. 1763 (ausgestellt in Wien 1892). — Das deutsche Museum in München enthält eine Mandoline eines Mailänders F. a. d. J. 1777, jedoch ist ein in Mailand wirkender Lautenmacher des Namens F. bisher nicht nachgewiesen.

[1]) Vgl. S. 212 im 1. Bande des vorliegenden Katalogs.

Fischer, Zacharias. (Laute No. 505.)

Zacharias Fischer, der seiner Zeit als einer der besten deutschen Geigenmacher galt, wurde (nach Gerbers Lexikon) am 5. November 1730 zu Würzburg geboren. Sein Vater war wahrscheinlich der Lauten- und Geigenmacher Philipp Jacob F., der aus Landshut stammt und ein Bruder des dortigen Meisters Johann Ulrich F. gewesen sein soll.[1]) Zacharias wird seine Lehrzeit vermutlich bei seinem Vater durchgemacht haben und muß schon sehr früh zu Ruf gekommen sein, da er nach dem Zettel der Laute No. 505 bereits 1755 „Hochfürstl. Lauten- und Geigenmacher" war. Er baute hauptsächlich Geigen und „machte 1786 bekannt, daß er seine Instrumente nach einer neuen Erfindung bearbeite, wodurch sie den alten berühmten von Stradivarius und Steiner gleich kommen sollen. Sie sollen auch bis hieher Beyfall gefunden haben".[2]) (Gerber, „Lexicon der Tonkünstler", 1. Theil, Leipzig 1790, Sp. 418.) In Forkels „Musikal. Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782" heißt es S. 203: „Fischer (—) Geigenmacher in Würzburg. Seine Violinen sollen unter die guten gehören. Er verkauft das Stück zu 2 bis zwey und einem halben Louisd'or." — Lauten scheinen nur wenige aus seiner Werkstatt hervorgegangen zu sein; jedenfalls sind in bekannten Sammlungen außer dem vorliegenden Instrument keine vertreten. — F. erwarb am 20. Dezember 1787 das Würzburger Bürgerrecht; er wohnte in der (jetzigen) Hörleingasse No. 8, welches Haus früher die Bezeichnung IV. 78 führte. Hier ist er auch hochbetagt am 27. November 1812 gestorben.

Eine Mandora v. 1757 aus dem Besitz der Frau Tiefenbrunner-München war 1901 in München ausgestellt; vgl. „Zeitschrift f. Instrumentenbau", 22. Bd. S. 17. — In de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil) sind zwei Zettel von ihm a. d. J. 1785 und 1798 nachgebildet. (Tafel IX, No. 105 u. 104.)

Fiscier, Tobia. (Theorbierte Laute No. 502.)

Ein Lautenmacher deutscher Abkunft, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts (1710) in Siena ansässig war; sein eigentlicher Name, der gewohntermaßen in Italien „verwälscht" wurde, war Fischer. Ob er mit Johann Ulrich und Philipp Jacob Fischer in Landshut in Beziehung zu bringen ist, läßt sich nicht erweisen; in den Archivakten der Stadt Siena war leider nichts über ihn zu ermitteln. Möglichenfalls ist Tobia F. der Vater zweier deutscher Geigenbauer Giuseppe und Carlo Fiscer, die 1760—70 in Mailand arbeiteten und hier „Vicino alla balla" wohnten.

Ein anderer Lautenmacher deutscher Abstammung läßt sich in Siena schon im 17. Jahrhundert nachweisen: Andreas Taus, von dem das „South Kensington (Victoria and Albert-) Museum" zu London einen schönen Chitarrone v. J. 1621 besitzt.

Fleurot .... („Epinette des Vosges" No. 412.)

Ein Instrumentenmacher um die Wende des 18. Jahrhunderts in Val d'Ajol (Vogesen), der anscheinend die Verfertigung der scheitholtähnlichen „Epinettes des Vosges" oder „Bûches" (vgl. S. 44 des Katalogs) als Spezialität betrieb.

Derartige „Epinettes des Vosges" besitzen die Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 581 und Coll. Snoeck No. 254), das Museum des Conservatoire zu Brüssel (No. 552), das

[1]) In de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Tafel X No. 107) ist ein Zettel von Philipp Jacob Fischer a. d. J. 1714 nachgebildet. Beide Fischer schrieben übrigens den Stadtnamen stets „Wirzburg". — Ueber Johann Ulrich F., von dem das Museum eine Violine (Landshut 1726) und eine „Marintrompete" (München 1728) besitzt, vgl. „Verzeichnis der Geigenbauer" am Schlusse des Katalogs.

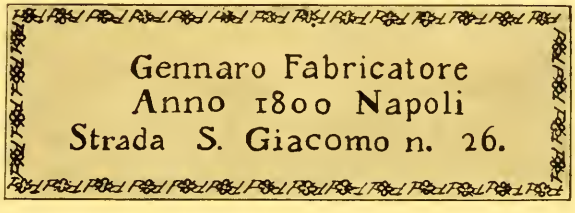
[2]) Ein Urteil über diese „Erfindung" und seine Geigen überhaupt s. bei v. Lütgendorff, a. a. O., 2. Aufl. S. 229/30.

Zettel zur Laute No. 497 (Seite 94).

Reparaturzettel zur theorb. Laute No. 499 (Seite 97).

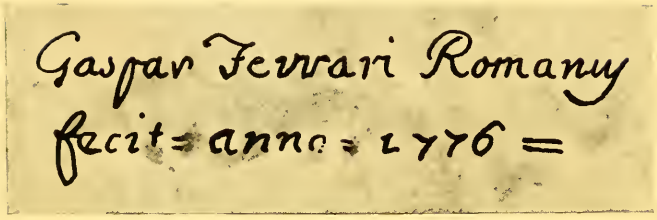
Zettel zur guitarris. Laute No. 574 (Seite 156).

Inschrift zur Pedalharfe No. 402 (Seite 29).

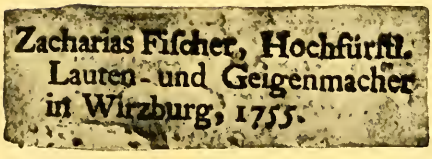


Zettel zum Chitarrino No. 576 (Seite 157).

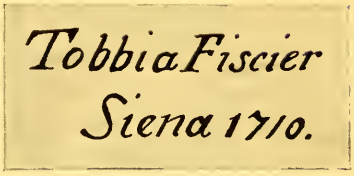
Zettel zum Mandolone No. 671 (Seite 225).



Zettel zur Mandoline No 654 (Seite 218).



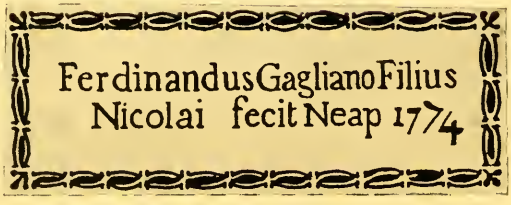
Zettel zur Laute No. 505
(Seite 98).



Zettel zur theorb. Laute No. 502
(Seite 97).

Brandmarke zum „Epinette des Vosges“
No. 412 (Seite 44).

Zettel zur Pandurina No. 520
(Seite 118).



Zettel zur Guitarre No. 554 (Seite 148).

„South Kensington Museum" zu London (No. 210), das „Metropolitan Museum" zu New York (No. 990).

Ein anderer Verfertiger von „Epinettes des Vosges" in Val d'Ajol war A. Lambert, von dessen „Kunst" sich Proben im New Yorker Museum (No 991 u. 992), im „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 295) und zu Stockholm (No. 71; bezeichnet: „A. Lambert-Feuillée. Dorothée. Valdajol Vosges") befinden.

Franco, Stefano. (Pandurina No. 520.)

Ein geschickter Lauten- und Guitarrenmacher, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Florenz lebte. Er war der Sohn des Gasparo F.; unter den „Stratti delle Matricole e Campioni dei debitori e Creditori da E a M (1634—1708)" im Archiv zu Florenz („Archivio delle arti. Università dei fabbricanti") ist sein Name i. J. 1686 als „Franchi Stefano di Gasparo" unter den „Chitarrai" verzeichnet und mit dem auf seine Wohnung hinweisenden Zusatz versehen: „A San Bartolomeo. Mat. L 27 (Postilla) sta dalle Bertucce".[1]) — v. Lütgendorff vermutet in ihm einen Deutschen namens Frank. Weitere Instrumente von ihm sind bisher nicht bekannt geworden.

Vgl. auch Seite 229 im 1. Bande des vorliegenden Katalogs. (Giovanni Francesco Franco.)

Gagliano, Ferdinando. (Guitarre No. 554.)

Ferdinando Gagliano wurde als ältester Sohn des Nicola G. i. J. 1706 zu Neapel geboren; sein Vater (geb. um 1670, gest. 1740) war einer der besten Meister der Neapolitanischen Geigenbauerschule und der älteste Sohn des Begründers dieser Schule, Alessandro G. (gest. 1725). Ferdinando wurde Schüler seines Vaters, dem er in der Güte der Arbeit nahe kommt; vgl. das Urteil v. Lütgendorffs über seine Geigen (a. a. O., 2. Aufl., S. 250). Auf seinen Zetteln bezeichnet er sich ausdrücklich stets „Filius Nicolai". — Wie es No. 554 beweist, waren auch seine Guitarren von vortrefflicher Arbeit. Er starb i. J. 1781 in seiner Vaterstadt Neapel; er soll einen Sohn Giuseppe gehabt haben, über den jedoch nichts Näheres bekannt ist und der daher wahrscheinlich nicht Geigenbauer wurde. Ueber die zahlreichen anderen Mitglieder der Familie G. vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 2. Aufl., S. 249 f.

Eine Viole d'amour von Ferdinando G. a. d. J. 1775 befand sich in der ehemaligen Sammlung Arrigoni-Mailand (No. 31). — In de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 12, No. 126) ist ein Zettel von ihm a. d. J. 1782 nachgebildet.

Giron, Claude. („Guitare théorbée" No. 596.)

Siehe „Villaume & Giron" (Seite 276 des Katalogs).

Gollberg, Johann. ([Guitarrisierte] Laute No. 573.)

Johann Gollberg — sein Name kommt auch in den Schreibarten ‚Goldberg' und ‚Goltberg' vor — zählt zu den besten Lautenmachern des 18. Jahrhunderts; auch gute Violen und Violoncelli hat er gebaut. Er war in Danzig ansässig („Dantz"); seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1726 u. 1760 begrenzt. Nähere Nachrichten über seinen Lebensgang sind leider nicht bekannt, da über die Danziger Lauten- und Geigenmacher — mit Ausnahme einer Supplik v. J. 1713 — im dortigen Kgl. Staatsarchiv keinerlei Akten vorhanden sind. Ein als „Arbeitsmann" bezeichneter „Johann Goldberg" aus Ohra bei Danzig erhielt 1726 das Bürgerrecht; möglichenfalls ist er mit dem gleichnamigen Lautenmacher identisch. Doch ist auch hierüber eine Nachforschung nicht möglich, da die Kirchenbücher von Ohra — lt. freundlicher Mitteilung des Kgl. Staatsarchivs zu Danzig — jedenfalls bei der Belagerung Danzigs i. J. 1734 verbrannt und erst vom Jahre 1761 an erhalten sind.

[1]) Cf. L. Puliti, „Cenni storici.....," Firenze 1874, p. 80/81.

Ein Violoncello v. J. 1726 (No. 1342) und eine Laute v. 1759 (No. 1360) befanden sich in der Sammlung Hammer-Stockholm, die 1893 zu Cöln versteigert wurde; das aus einer Tenorgambe umgearbeitete Instrument wurde vom Hamburger Kunstgewerbe-Museum erworben. Eine Mandola v. 1736 war in der 1910 versteigerten Sammlung Lery-Paris (No. 355) enthalten. Eine guit. Laute v. 1741 besitzt das Bachhaus zu Eisenach (No. 4); eine Tenorgeige (? wahrscheinlich ein sog. „Basset") v. 1742 (No. 15) und eine „Chitarra a battente" v. 1760 (No. 1096) gehören dem Gewerbemuseum zu Markneukirchen an. — v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Auflage S. 231) erwähnt außerdem Arbeiten in den Museen zu Stockholm und Kopenhagen; doch geben die betreffenden Kataloge hierüber keinen Aufschluß.

Haslwanter, Johann. („Mandolinen-Zither" No. 489.)

Johann Haslwanter wurde am 11. Februar 1824 zu Krün bei Mittenwald geboren; er war ein Pflegesohn von Ignaz Simon in Haidhausen bei München, des damaligen besten Zithernmachers in Bayern. (Vgl. über ihn Seite 266.) „Beim Hofinstrumentenmacher Andreas Engleder in München in seinem Fach vorzüglich gebildet, wurde er von Simon schon als Knabe seiner Fähigkeiten halber tüchtig ausgenützt. Rastlos war er sein ganzes Leben hindurch um die Vervollkommnung der Zither bemüht. Seit 1852 selbständig, vieler Auszeichnungen voll, darunter allein zwölf staatliche, starb er am 4. September 1884 als kgl. bayer. Hofzitherfabrikant. Seine Firma ist noch heute die bedeutendste in München" und wird jetzt von seinem Sohne Johann Otto H. geleitet.

(H. Kennedy, „Die Zither", Tölz 1896, S. 39. Vgl. auch desselben Verfassers Aufsatz über H. in der Zitherzeitschrift „Echo vom Gebirge", Jhg. XIII, No. 10.)

Heidegger, Georg. (Schlagzither No. 465.)

Georg H. wurde am 22. Juli 1815 zu Passau geboren; sein Vater, Josef H., war daselbst bürgerl. Stadtmusikus und erteilte ihm den ersten Musikunterricht. Nach beendeter Lehrzeit in Adorf i. S. und mehrjähriger Wanderschaft eröffnete er in seiner Vaterstadt eine Instrumentenmacherwerkstatt, in der er sich bald auf die Herstellung von Zithern beschränkte, die damals zu großer Beliebtheit gelangt waren (vgl. S. 41 des Katalogs). Am 25. November 1848 verheiratete er sich mit Antonia Thurnbauer, der Tochter eines Schiffsmüllers; dieser Ehe entsprossen vier Söhne, von denen nur noch Eduard H. (s. u.) am Leben ist. — Außer der Zitherfabrikation, die im Laufe der Jahre einen immer bedeutenderen Umfang annahm, widmete H. sich mit gutem Erfolge auch dem Handel mit Resonanzholz; doch erlag er schon im 44. Lebensjahre am 16. März 1859 einer schleichenden Brustkrankheit. Seine Witwe heiratete später den tüchtigsten Arbeiter der Fabrik, Johann Hornsteiner aus Mittenwald, und führte mit diesem das ausgedehnte Geschäft weiter fort. — Eduard Heidegger, geb. 1851 zu Passau, lernte zuerst bei seinem Stiefvater Hornsteiner und dann zwei Jahre in Mittenwald. Nach seiner Rückkehr i. J. 1870 eröffnete er mit seinem Bruder Georg in seiner Vaterstadt ein Geschäft, aus dem er jedoch bereits 1872 austrat. Nach kurzem Aufenthalt in Wien begründete er 1873 in Linz a. D. eine Instrumentenfabrik, die noch heute besteht und sich zu einem der größten österreichischen Unternehmen auf diesem Gebiete entwickelt hat; für seine vorzüglichen Zithern erhielt er auf Ausstellungen nicht weniger als 37 Auszeichnungen. — Das väterliche Geschäft in Passau wurde nach dem Tode der Brüder Albert (gest. 1879) und Georg (gest. 1889) gänzlich aufgelöst.

Nach frdl. Mitteilungen des Herrn Eduard Heidegger in Linz a. D.

Eine Streichzither von Eduard H., Linz 1876 (vgl. Seite 71 des vorliegenden Katalogs) besitzt das Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 1019).

Hilany, Franz. (Schlagzither No. 454.)

Hilany lebte als „Bürgerlicher Geigen- und Guitarrenmacher" im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts zu Wels (a. d. Traun, Oberösterreich); in seinen Arbeiten scheint er den Durchschnitt nicht überragt zu haben.

Hoffmann, Johann Christian. (Theorben No. 506 u. 507.)

Vgl. „Verzeichnis der Geigenbauer" am Schluß des vorliegenden Katalogs; ferner Baron's „Untersuchung des Instruments der Lauten" (Nürnberg 1727), S. 95:

„Herr Martin Hoffmann welcher sonst in Leipzig gelebet, und wegen seiner Arbeit hin und wieder berühmt, ist vor einigen Jahren Todes verfahren; doch ist dieser Verlust durch seine beyde hinterlaßenen Herrn Söhne ersetzt worden, davon der jüngere sich auf das Violin- und Gamben-Machen ꝛc. der ältere aber Herr Johann Christian Hoffmann auf die Lauten-Arbeit applicirt. Dieser künstliche Meister hat sich hier in diesem genere durch seine nette Arbeit bey der galanten Welt in solchen Estime gesetzt, so gar, daß seine Lauten vornemlich nach Holl- und Engelland und Franckreich öffters sind geführt worden. Was nun besonders dabey zu mercken, so hat er in Erbauung der Lauten nicht allein viele proportionirliche Schönheit; sondern auch derselben einen guten und reinen Thon beygefüget. In der Structur des Lauten-Halses hat er seinen Herrn Vatter übertroffen, weil er ihn jederman recht Faust-recht macht, da sie jenem meistentheils ein wenig gar zu dicke gerathen waren. Er weiß auch die Chöre und Saiten nach ihrer gehörigen Distanz so wohl einzutheilen und zu legen, daß sich seine Lauten sehr leichte handthieren lassen."

Von J. Chr. Hoffmann'schen Lauten sind in Sammlungen zu finden: eine Theorbe von 1708 im Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart (Inv.-No. 9,25), eine elfchörige Laute v. 1716 im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 1559). Die Kgl. Sammlung zu Berlin besitzt eine Mandora v. 1717 (No. 733) und zwei Theorben v. 1717 u. 1727 (No. 717 u. 718). Eine guitarrisierte Laute v. 1730 befindet sich in der Sammlung Scheurleer-Haag; in derselben Sammlung ist ein von H. 1736 reparierter Arciliuto des Lautenmachers Heinrich Ebert zu Venedig aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Einen Reparaturvermerk von H. v. J. 1741 (und seines Vaters Martin H. v. J. 1690) enthält ferner die von Wendelin Tieffenbrucker in Padua erbaute Laute des Dichters Theodor Körner, die sich jetzt im Körner-Museum zu Dresden befindet.

Jauch, Andreas. (Reparateur der theorbierten Laute No. 500.)

Ueber die Lautenmacherfamilie Jauch in Dresden waren bisher keine näheren biographischen Nachrichten bekannt. Das Material der folgenden Angaben ist großenteils den Nachforschungen zu verdanken, die Herr Bibliothekar K. Neefe in Dresden auf Veranlassung des Museums unternahm.

Der Stammvater der Familie scheint ein aus Landau in Unterelsaß[1]) zugewanderter Goldschmied Hanss Caspar Jauche zu sein, der sich etwa 1680 in Dresden als Goldschmied niederließ und am 18. Oktober 1681 das Bürgerrecht erwarb. — Ob Johannes Jauch (oder Jauck), von dem das Conservatoire zu Paris eine hübsche Viole d'amour a. d. J. 1735 besitzt, der Sohn dieses Goldschmieds Hans Caspar J. und der Vater des Lautenmachers Andreas J. war, ist nicht festzustellen gewesen, da die betreffenden Dresdener

[1]) Daß der Name „Jauch" im Elsaß vorkommt, beweist ferner ein in Straßburg 1793 geborener Pianist und Komponist Johann Nepomuk J., den Fétis in seiner „Biographie universelle" anführt.

Kirchenbücher hierüber keinen Aufschluß geben.[1]) Aus demselben Grunde ist das genaue Geburtsdatum von Andreas J. nicht nachzuweisen; nach der Angabe seines Todesalters muß er jedoch i. J. 1701 geboren sein. Er war katholischer Religion; außer ‚Andreas' hatte er den Vornamen ‚Balthasar'. Nach den Trauregistern der kath. Hofkirche verheiratete er sich am 17. August 1745 mit Maria Magdalena Seidemann aus Schwarzenberg (geb. Ende 1718); wahrscheinlich besaß er damals schon den Titel „Churfürstl. Hoflautenmacher". — Aus der Ehe gingen 1746—1755 drei Söhne und zwei Töchter hervor; der zweite Sohn, Augustin Ignaz, wurde des Vaters Nachfolger. (S. u.) Andreas J. wohnte in der Töpfergasse No. 584 (jetzt No. 13) und später in dem Ziegenbalch'schen Hause an der Frauenkirche; hier ist er auch hochbetagt und vermutlich in ziemlich ärmlichen Verhältnissen am 16. März 1785 an Altersschwäche gestorben. Beerdigt wurde er am 19. „auf dem Röm. Kathol. Platz". Seine Gattin folgte ihm erst am 16. Januar 1802 in den Tod; als Witwe war sie nach Dresden-Friedrichstadt, Schäferstr. 151 (jetzt No. 33) verzogen.

Augustin Ignaz J. wurde am 30. März 1749 zu Dresden geboren. Er trat bei seinem Vater in die Lehre und war — nach Haymann[2]) — „anfänglich adjungirter, nach seines Vaters, Andreas Jauchs, Tode aber wirklicher Hoflautenmacher". Verheiratet war er mit Josepha, geb. Unteratzki; ihr einziger Sohn, Joseph Ignaz Augustin, starb bereits am 14. September 1782. — Ignaz' Name erscheint noch 1812 in Dresdener Adreßbüchern, 1816 aber nicht mehr. Da 1813—15 der Kriegswirren wegen keine Adreßbücher erschienen, ist anzunehmen, daß sein Tod in diesen Jahren erfolgt ist.

Lauten von J. in anderen Sammlungen sind bisher nicht bekannt geworden.

Urteile über die Violinen von Andreas J. finden sich bei J. A. Otto („Ueber den Bau der Bogeninstrumente", Jena 1828, S. 84) und bei v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl., S. 315); hier ist auch ein geschriebener Zettel v. J. 1770 nachgebildet. Ein Schüler von ihm war der ausgezeichnete Leipziger Geigenbauer Christoph Friedrich Hunger (geb. 1718 zu Borstendorf i. S., gest. 1787 zu Leipzig).

Jerner, Johann. (Schwedische Theorbe No. 514.)

Ein geschickter schwedischer Lautenmacher, der um die Wende des 18. Jahrhunderts in Stockholm lebte und neben dem bedeutendsten schwedischen Meister seiner Zeit, Mathias Peter Kraft (s. d., Seite 251) Erwähnung verdient. Seine Arbeitszeit wird vorläufig durch die Jahre 1792 und 1819 begrenzt; biographische Angaben über ihn sind bisher nicht ermittelt.

In einer französischen Laute des „Musikhistorisk Museum" zu Stockholm v. J. 1672 (No. 36) findet sich ein Reparaturzettel J.'s v. J. 1792. Dasselbe Museum besitzt ferner außer einer undatierten Laute (No. 123) je eine Laute v. 1803 (No. 107) und v. 1808 (No. 4). — In der 1893 in Cöln versteigerten Sammlung Hammer-Stockholm, aus der u. a. die vorliegende Theorbe (No. 1375) stammt, waren zwei weitere Theorben v. 1801 (No. 1369) und v. 1817 (No. 1372) und eine Lyra-Guitarre v. 1807 (No. 1387) vertreten. In de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 19 No 220) ist ein gestochener Zettel v. J. 1819 nachgebildet.

---

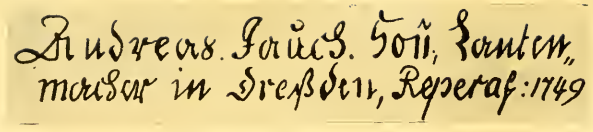
[1]) Jedenfalls ist aber Johannes J. — entgegen der Vermutung v. Lütgendorffs — mit dem Grazer Meister Johannes Jauck zweifellos nicht identisch, da ja von diesem ein Zettel aus demselben Jahre 1735 mit der Wohnungsangabe „Graecii" bekannt ist, er also nicht gleichzeitig in Dresden und in Graz gearbeitet haben kann!

[2]) „Dresdens theils neuerlich verstorbne theils jetzt lebende Schriftsteller und Künstler" v. Mag. Christoph Joh. Gottfried Haymann. Dresden 1809, S. 430.

Zettel zur guitarris. Laute No. 573 (Seite 156).

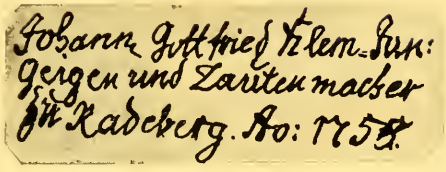
Zettel zur Schlagzither No 465 (Seite 63).

Zettel zur Schlagzither No. 454 (Seite 61).



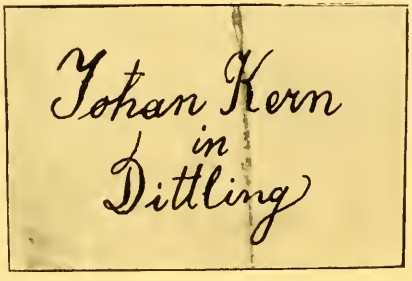
Reparaturzettel zur theorb. Laute No. 500 (Seite 97).

Zettel zur schwed. Theorbe No. 514
(Seite 106).



Zettel zur Thür. Zither No. 632
(Seite 194).

Zettel zur Lyra-Guitarre No. 583 (Seite 159).



Zettel zur Schlagzither No. 439 (Seite 55).

Keil, Bernhard. (Lyra-Guitarre No. 583.)

Bernhard Keil war (nach v. Lütgendorff, a. a. O., 1. Aufl. S. 323) ein Bruder des bekannten Herausgebers der Zeitschrift „Die Gartenlaube", Ernst Keil; er muß demnach um 1815 in Langensalza geboren sein. Er betrieb in Gotha einen Instrumentenhandel hauptsächlich mit Zithern und Guitarren; „es erscheint daher fraglich, ob die Instrumente, die Zettel mit seinem Namen enthalten, wirklich von ihm gemacht sind". (v. Lütgendorff.) — K. soll um 1868 in Eisenach gestorben sein.

Das „Baierische Nationalmuseum" zu München besitzt eine mit 3 Begleitsaiten bezogene lautenförmige Baßguitarre mit K.'s Zettel. (No. 111; im Katalog von K. A. Bierdimpfl ist das Instrument S. 40 irrtümlich als „Laute" bezeichnet.)

Kern, Johann. (Schlagzither No. 439.)

Ein unbedeutender Zithermacher aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der vermutlich in Dietlingen, einem Pfarrdorf in Baden, ansässig war. Wahrscheinlich war K. im Instrumentenbau Laie.

Klemm, Johann Gottfried. (Thüringer Zither No. 632.)

Johann Gottfried Klemm ist (nach Ausweis der dortigen Kirchenbücher) am 26. April 1737 zu Radeberg in Sachsen geboren; sein Vater, der „Bürger und Kunstdrechslermeister" K. hatte die gleichen Vornamen, weshalb der Sohn seinem Namen „jun." hinzufügte. Ob der Vater auch Instrumentenbauer war, ist nicht bekannt; Johann Gottfried jun., der sich am 24. November 1763 mit Anna Rosina Angermann aus Groß-Erkmannsdorf verheiratete, wird im Kirchenbuch ausdrücklich als „Kunstdrechsler, Geigen- und Lautenmacher" bezeichnet. Sein Todesjahr ist in Radeberg nicht zu ermitteln gewesen, so daß es nicht ausgeschlossen erscheint, daß er in späteren Jahren den Ort verlassen hat und vielleicht nach (Mark-) Neukirchen verzogen ist, wo im 18. Jahrhundert verschiedene Geigenmacher des Namens „Klemm" ansässig waren.

In der Sammlung Scheurleer-Haag befindet sich eine Baß- oder Theorbencither von K. jun. a. d. J. 1756, deren hübsch geschnitztes Köpfchen K.'s Geschicklichkeit als „Kunstdrechsler" beweist.[1])

Kraft, Peter. (Schwedische Theorbe No. 515.)

Mathias Peter Kraft wird als der bedeutendste schwedische Instrumentenmacher seiner Zeit bezeichnet; seine Geburt fällt in die Mitte des 18. Jahrhunderts; jedoch sind nähere biographische Angaben über ihn — wie über alle schwedischen Lautenmacher — bisher nicht ermittelt. Er hatte in Stockholm seinen Wohnsitz und führte (schon 1781) den Titel „Kungl. Hof Instrument Makare". Er war besonders seiner ausgezeichneten „schwedischen Theorben" wegen geschätzt, die sich auch am häufigsten erhalten haben; doch baute er auch Lauten, Harfen, Cithern und Geigen; ferner ist von ihm ein Tafelklavier v. J. 1800 vorhanden. — Seine Arbeitszeit wird vorläufig durch die Jahre 1781 und 1806 begrenzt; sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Das „Musikhistorisk Museum" zu Stockholm besitzt eine Cither (No. 246) v. 1781 (bezeichnet „No. 49", so daß er anscheinend erst 1780 zu arbeiten begann) und eine Hakenharfe v. 1785 (No. 3), das Museum zu Christiania eine Theorbe v. 1784 (No. 81; von K. bezeichnet als „No. 182", die schwedische Theorbe v. 1796 des Cölner

[1]) Die ehemalige Sammlung Loup-Paris wies eine dem 18. Jahrhundert angehörende Theorbe mit dem Zettel *„Johann George Klemm, instrumentenmacher in Helbigsdorf"* auf. v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 330) zitiert nur einen in (Mark) Neukirchen ansässigen Geigenmacher dieses Namens.

Museums trägt den Vermerk „No. 596a"). In der Sammlung Claudius-Malmö befanden sich eine „Spikharpa" v. 1788 (No. 40), zwei schwedische Theorben v. 1793 u. 1798 (No. 6 u. 7) und ein Tafelklavier v. 1800 (No. 50). Schwedische Theorben v. J. 1802 sind im „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 312) und in der Sammlung Scheurleer-Haag zu finden. – Sechs weitere Theorben, von denen zwei die Datierung „1793" aufwiesen, waren in der Sammlung Hammer-Stockholm vertreten (No. 1367, 1368, 1370, 1374, 1376, 1377). Hiervon erwarb eine Theorbe v. 1793 („No. 567") das Kunstgewerbe-Museum zu Hamburg, das außerdem eine Theorbe v. 1801 („No. 674") besitzt. Eine Theorbe v. 1806 („No. 739") gehört dem Bachhaus zu Eisenach (No. 7).

Kren, Franz. (Schlagzithern No. 436, 437, 438, 442, 443, 445.)

Franz Kren ist der älteste bekannte Münchener Zitherfabrikant, der etwa von 1810—1845 arbeitete. Kennedy (a. a. O., S. 37) nennt ihn „einen zitheristischen Hans Sachs, weil er das ehrsame Handwerk eines Zitherfabrikanten in fröhlicher Mischung mit der edlen Reimkunst betrieb". „Kren besaß einen Laden in der Sendlingerstraße 24 und hielt allda feil: Salz, Kartoffeln, Gemüse, Schuhe, Wichse und Zithern. Was letztere anbetrifft, so hatte Kren einen bekannten Namen bis weit in die Berge hinein. Die Landleute, die Holzknechte, die Kohlenbrenner, pluralitanisch gesprochen: das Volk kaufte bei ihm. Seine Erzeugnisse schmückte er poetisch durch Inschriften, klebte trauliche Sprüche selbstverfaßter Art in die Schallöcher, ähnlich denen auf Bauerntassen und Lebkuchenherzen. Der Preis der Kren'schen Instrumente schwankte von drei Gulden an aufwärts. Die älteste z. Z. noch vorhandene Kren'sche Zither (Jahreszahl 1812) befindet sich in der Berliner Hochschulsammlung (Katalog No. 625) und ist in Salzburger Form gebaut. Sie hat vier Sangsaiten von Stahl und neun Freisaiten von Darm. All seine späteren Instrumente baute der Meister aber in Mittenwalder Form und bezog sie mit drei metallenen Griff- und [neun oder] zehn Darm-Freisaiten." (Vgl. Seite 54 des Katalogs.) — Krens Geschäft übernahm i. J. 1842 sein Schwiegersohn Georg Tiefenbrunner, dessen ausgezeichnete Zithern Weltruf erlangten. (Vgl. Seite 274.)

Außer der Zither v. J. 1812 (No. 625) besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin eine Zither v. 1833 (Coll. Snoeck No. 243).

Langerwisch, Johann Georg. (Reparateur der guitarris. Lauten No. 572 u. 573.)

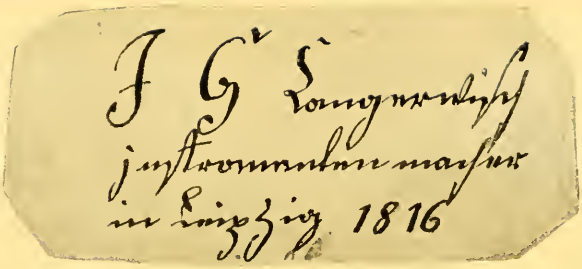
Johann Georg Langerwisch ist i. J. 1780 zu Hamburg geboren. 1807 kam er nach Leipzig, wo er am 2. September unter die „Schutzverwandten" aufgenommen wurde; er wohnte damals am Nikolaikirchhof in Seilers Haus. 1810 ist er zum erstenmal als „musikalischer Instrumentenmacher", Gerbergasse 1109 wohnhaft, im Leipziger Adreßbuch angeführt. Vollbürger ist er nie geworden; doch erwarb er am 21. Januar 1829 das halbe Bürgerrecht. Außer hübschen und sorgfältig gearbeiteten Guitarren baute er auch Klaviere. Zum letztenmal kommt sein Name im Adreßbuch v. 1838 vor; er hatte damals ein „Magazin von Fortepianos in Flügel- und Tafelform im neuesten Geschmack und von vorzüglichem Ton" im Hause „Grüne Tanne" auf dem Brühl 323. In den Sterberegistern ist sein Name nicht zu finden, so daß er wahrscheinlich nach 1838 Leipzig verlassen hat. — Ein jüngerer Bruder von ihm Johann Friedrich L. (jun.), geboren 1788 zu Klosterjörchhof bei Angermünde, war ebenfalls Fortepiano- und Guitarrenmacher in Leipzig; er wohnte 1829 Brühl 320, also in unmittelbarer Nähe seines Bruders. Gestorben ist er am 9. Dezember 1856 in Leipzig.

(Nach frdl. Nachforschungen des Herrn Prof. Dr. Ernst Kroker von der Leipziger Stadtbibliothek. Vgl. auch „Zeitschrift für Instrumentenbau", XXV. Band, S. 7.)

Zettel zur schwed. Theorbe No. 515 (Seite 109).

Zettel zur Schlagzither No. 436 (Seite 54).

Zettel zur Schlagzither No. 443 (Seite 56).



Reparaturzettel zur Guitarre in Lautenform No. 572 (Seite 156).

Zettel zur Cistre No. 617 (Seite 185).

Inschrift zur Guitarre No 604 (Seite 172).

Reparaturzettel zur Terzguitarre No. 568 (Seite 154).

Inschrift zur „Dital Harp“ No. 404 (Seite 30).

Le Blond, G. (Cistres No. 617—619, Archicistre No. 629.)

Ein geschickter Lauten- und Geigenmacher, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Dünkirchen (Dunkerque; Frankreich, Dép. Nord) lebte; außer Geigen (vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 1. Aufl., S. 368) und Violen baute er hauptsächlich Cistres („Guitares anglaises"), die sich durch sorgfältige Arbeit und hübsche Ausstattung auszeichnen. Seine Arbeitszeit wird vorläufig durch die Jahre 1772 und 1789 begrenzt; nähere biographische Angaben ließen sich bisher nicht ermitteln. Nach Mitteilung der „Bibliothèque communale de Dunkerque" soll L. aber in Dünkirchen weder geboren noch gestorben sein, da sein Name in den betreffenden Personalakten nicht vorkommt.

Je eine Cistre von 1777 u. 1779 war in der 1877 zu Brüssel versteigerten Sammlung Coussemaker-Cambrai vorhanden. 2 Cistres v. 1779 (No. 256 u. 1530) und eine Guitarre (aus Coll. Snoeck) besitzt das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel. In der Kgl. Sammlung zu Berlin befinden sich aus der Coll. Snoeck ein „Dessus de Viole" v. 1789 (No. 467), eine Cistre (No. 265) und ein „Cistre théorbé" (No. 266); letztere beiden Instrumente sind undatiert.

Levien, ... (Guitarre No. 604.)

Ein französischer Guitarrist, der zur Zeit des Königs Louis Philippe, also im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts,[1]) anscheinend zu Paris lebte. Er ist nur als Erfinder einer patentierten Guitarre mit sinnreicher Capotasto-Einrichtung bekannt geworden (vgl. Seite 172 des Katalogs); nähere Nachrichten über ihn fehlen, auch C. Pierre erwähnt ihn nicht in seinem Buche „Les facteurs d'instruments de musique" (Paris 1893).

Eine Levien-Guitarre besitzt auch das „Metropolitan Museum" zu NewYork (No. 1515).

Light, Edward. („Dital Harp" No. 404, „Harp-Lute" No. 602.)

Ein englischer Guitarrist („Professor of Music") und Komponist für sein Instrument, der um die Wende des 18. Jahrhunderts in London (Kensington) lebte. Die beiden von ihm erfundenen harfenartigen Instrumente, „Harp Lute" (1798; vgl. Seite 171 des Katalogs) und ihre Vervollkommnung, „Dital Harp" oder „British Harp Lute" (1816; vgl. Seite 30), gelangten zu ziemlicher Popularität; auch als Erfinder einer „Apollo Lyra" und einer „Diplo-Kithara"[2]) wird er genannt. Eine Guitarrenlaute der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 326) trägt die Signatur „Light Invent. Barry maker"; demnach scheint Barry die betreffenden Instrumente angefertigt zu haben. — Nach der Patentschrift v. J. 1816 wohnte L. „Foley Place No. 8, in the Parish of Saint Mary-le-bone, in the County of Middlesex"; auch „13 St Marylebone Street" findet sich als Adresse. Er führte (nach Groves' „Dictionary", vol. II, London 1906, p. 729) den Titel „Lyrist to the Princess of Wales". Nach dem Jahre 1818 übertrug er die Fabrikation der inzwischen weiter verbesserten „Imperial Harp Lute" der Firma Wheatstone & Co., die als große Concertina-Fabrik noch heute in London besteht. (Gegründet 1750; vgl. Band I des Katalogs, S. 354.)

Light'sche „Harp-Lutes" und „Dital Harps" sind in zahlreichen Sammlungen zu finden, so z. B. in Brüssel (No. 1551), Kopenhagen (No. 274), London (No. 1737), NewYork (No. 1076 u. 1010), Nürnberg, Paris (No. 297) etc.

[1]) Die Rosette des Schallochs der Guitarre No. 604 zeigt das Bourbonen-Wappen und nicht, wie es der Katalog der Sammlung Hammer, aus der das vorliegende Instrument stammt, angibt, das schwedische Wappen.

[2]) Von diesem Instrument ist im „National Museum" zu Dublin ein Exemplar erhalten.

Lodovico, ... (Reparateur der Terzguitarre No. 568.)

Ein unbedeutender Guitarrenmacher in Genua um die Wende des 18. Jahrhunderts; als Adresse nennt der Zettel von No. 568 „Piazza posta vecchia". Näheres über ihn ließ sich nicht ermitteln; ebenso ist ein Lautenmacher in Genua, der den Vornamen Lodovico führte, bisher nicht bekannt geworden.

Longman & Broderip. (Cithern No. 622, 627, 628.)

Vgl. über diese Firma Band I des Katalogs, S. 240 u. 243.

Tastencistres von L. & Br. besitzen die Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 616 u. 617) und das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 1552).

Lotz, Robert. (Baßguitarre No. 600.)

Robert Lotz wurde als Sohn des Hautboisten Johann Hieronymus L. am 11. Februar 1817 zu Gotha geboren. Er war hauptsächlich Guitarrenmacher, doch baute er auch einige Geigen. Anfangs der sechziger Jahre siedelte er mit seiner Tochter nach Dresden über, wo er um 1865 gestorben zu sein scheint.

Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 1. Aufl. S. 389.

Marconcini, Aloisio. (Theorbe No. 509.)

Ein ausgezeichneter Violen- und Lautenmacher aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war aus Ferrara gebürtig und arbeitete eine Zeitlang in Bologna (1767), später (1778) in seiner Vaterstadt Ferrara. Allerdings ist es nicht ausgeschlossen, daß es sich hierbei auch um zwei Namensvettern handeln kann; jedenfalls legt der Wortlaut des Zettels der Theorbe No. 509 („Ferrariensis fecit Ferrariae") diese Vermutung nahe, da der Zusatz „Ferrariensis" anscheinend eine Verwechslung mit dem gleichnamigen M. „Bononiensis" vermeiden sollte. Valdrighi und ebenso v. Lütgendorff identifizieren Aloisio M. mit dem Geigenbauer Luigi M., einem Schüler von Omobono Stradivari, dessen Violen besonders gerühmt werden. Es bedarf jedoch noch näherer Untersuchung, ob es sich um eine, zwei oder sogar drei Personen (Aloisio in Bologna, Aloisio in Ferrara und Luigi) handelt, die hierbei in Frage kommen.

Ein Zettel „Aloysi M. Bologna 1767" ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 23, No. 272) nachgebildet. — v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 406) erwähnt ohne nähere Angabe eine zehnsaitige Viole (d'amour?) von Aloysius M. „Ferrariensis de Ferrara" v. J. 1770.

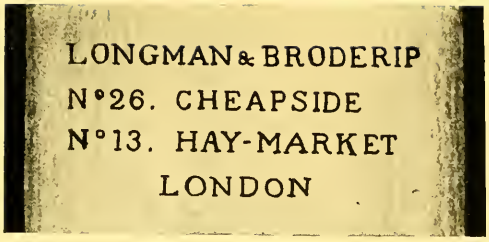
Massai, Giuseppe. (Reparateur der Laute No. 501.)

Ein italienischer Lautenmacher um die Wende des 18. Jahrhunderts, über den sich, da der betreffende Zettel keine Ortsangabe enthält, nichts Näheres ermitteln ließ. Weitere Arbeiten von ihm sind bisher nicht bekannt geworden.

Matthes, F. A. (Lyra-Guitarre No. 587.)

Ein den Durchschnitt nicht überragender Guitarrenmacher, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Berlin lebte. Er war nach dem Tode J. G. Thielemanns (s. Seite 269 des Katalogs) i. J. 1821 dessen Nachfolger geworden; sein Geschäft befand sich Lindenstraße 82. — In Ledeburs „Tonkünstler-Lexikon Berlins" (Berlin, 1861) und auch in v. Lütgendorffs Werk (1. Aufl.) ist M. übrigens nicht zitiert.

Eine Lyra-Guitarre v. 1830 befindet sich im Bachhaus zu Eisenach (No. 17).



Inschrift zur Tasten-Cither No. 627 (Seite 191).

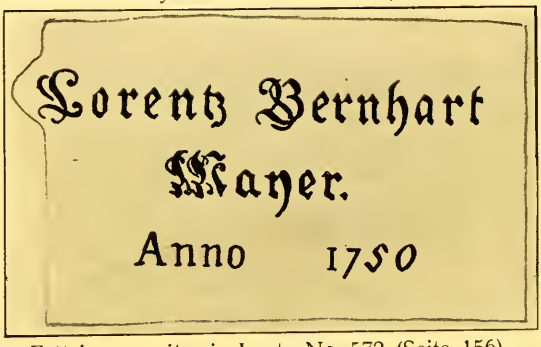
Zettel zur Baßguitarre No. 600 (Seite 168).

Zettel zur Theorbe No. 509 (Seite 102).

Reparaturzettel zur Laute No. 501 (Seite 97).

Zettel zur Laute No. 504 (Seite 98).

Zettel zur Lyra-Guitarre No. 587 (Seite 160).



Zettel zur guitarris. Laute No. 572 (Seite 156).

Zettel zur Schlagzither No. 468 (Seite 64).

Mayer, Lorenz Bernhard. (Guitarrisierte Laute No. 572.)

Ein bisher unbekannter deutscher Lautenmacher, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts wirkte. Da der betreffende Zettel keine Ortsangabe enthält, waren nähere Nachforschungen nicht möglich; jedenfalls sind in anderen Sammlungen unseres Wissens keine weiteren Arbeiten von M. anzutreffen.

Mayr, Andreas Ferdinand. (Laute No. 504.)

Ein ausgezeichneter Lauten- und Geigenmacher aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in Salzburg lebte. Biographische Angaben über ihn sind bisher nicht ermittelt;[1]) jedenfalls ist er aber in Wien (um 1690) geboren.[2]) Seine Arbeitszeit wird vorläufig durch die Jahre 1722 und 1747 (1750?) begrenzt; nach dem Zettel des ältesten bisher aufgefundenen Instruments seiner Arbeit, eines reich geschnitzten Contrabasses für den Erzbischof Franz Anton Graf Harrach (reg. 1709—1727), hatte er bereits i. J. 1722 den Titel „Hof-Laut- und Geigenmacher". Ueber seine Violinen urteilt v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 415, wo übrigens auch ein Zettel v. J. 1727 nachgebildet ist): „In seinen Geigen folgte er dem Stainer-Modell; seine Arbeit ist sorgfältig, der Lack dunkelrot oder braun und der Ton recht gut."

Außer dem erwähnten Contrabaß v. J. 1722 besitzt das Museum „Carolino-Augusteum" zu Salzburg eine Cither v. 1734 und zwei Violoncelli v. 1745 u. 1746. Im baier. Nationalmuseum zu München befindet sich eine (später guitarrisierte) Laute v. 1731 (neue No. 286). Eine Laute v. 1736 ist im Landesmuseum zu Klagenfurt (No. 3198), eine ebensolche v. 1741 in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 299) und eine v. 1747 im Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen (No. 276) anzutreffen. — Die kleine Geige, auf der Mozart als Kind das Violinspiel erlernte und die von ihm scherzend „Buttergeige" genannt wurde, ist eine Arbeit von M. a. d. J. 1746; die wertvolle Reliquie befindet sich jetzt im Mozart-Museum zu Salzburg.[3])

Metzinger, Michael. (Schlagzither No. 468.)

Michael Metzinger wurde (nach Ausweis der dortigen Kirchenbücher) am 27. Oktober 1807 zu Aschaffenburg als Sohn des Schreinermeisters Jakob M. und dessen Gattin Susanna geb. Stenger geboren. Er machte sich in seiner Vaterstadt als Instrumentenmacher selbständig und besaß auch viel Geschick für Möbeltischlerei. Verheiratet war er mit Maria Josepha, geb. Hartmann; er starb im Alter von 78 Jahren am 22. Februar 1886 in seiner Heimatsstadt Aschaffenburg.

Migliai, Antonio. (Arpanetta No. 386.)

Siehe über ihn S. 246 im 1. Bande des Katalogs.

Mollenberg, Lorents. (Schwedische Theorbe No. 516.)

Ein geschickter schwedischer Lautenmacher, der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gleichzeitig mit Johann Jerner in Stockholm lebte und

[1]) In den „Biograph. Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer .....Künstler" von Benedikt Pillwein (Salzburg 1821) ist Mayr leider nicht erwähnt.

[2]) Vgl. „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik.... des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757" im dritten Stück des III. Bandes der „Historisch-kritischen Beyträge" von Friedr. Wilh. Marpurg (Berlin, 1757). Es heißt hier S. 198: „Zur Musik gehören auch...Hr. Andreas Ferdinand Mayer, in Wien gebohren, Hochfürstl. Hof-Lauten und Geigenmacher." — Hierdurch wird v. Lütgendorffs Vermutung widerlegt, M. könnte ein Sohn des Geigenmachers Adam Mayr in Au bei München sein.

[3]) Ueber die Geschichte und Authentizität dieser Geige vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", XXVII. Band, S. 353 (nach einem Aufsatz in der Wiener „Neuen Freien Presse"). — S. auch „Verzeichnis der Geigenbauer" (S. 628 des Katalogs).

ebenfalls hauptsächlich schwedische Theorben verfertigte. Biographische Angaben über ihn sind (wie über alle schwedischen Lautenmacher) bisher nicht ermittelt.

Vier schwedische Theorben von M. waren in der 1893 zu Cöln versteigerten Sammlung Hammer-Stockholm vertreten (No. 1365, 1364, 1366, 1373): je eine von 1814 (bezeichnet mit »Nro. 41«, s. ob. No. 516), 1816 (»Nro. 80«), 1817 (»Nro. 82«) und 1824. Eine Theorbe v. J. 1816 (bezeichnet »No. 78«) besitzt das „Nordiska Museet" zu Stockholm (No. 125).

Monzino, Antonio. (Mandoline No. 658.)

Ein geschickter Instrumentenmacher aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in Mailand lebte und seit 1767 selbständig arbeitete; hauptsächlich baute er Mandolinen und Guitarren. Nach dem Zettel der Mandoline No. 658 wohnte er um 1790 „nella Contrada della Dogana N. 4037"[1]) und führte das Ladenschild „all' Insegna della Sirena". — Die Firma „Antonio Monzino" besteht als Orgelbauanstalt und Instrumentenhandlung noch heute in Mailand (Via Rastrelli 10).

Eine dem 19. Jahrhundert angehörende Mandoline mit der Signierung „Antonio M." besitzt das fürstl. hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen (No. 303), eine Guitarre v. J. 1879 das Städtische Museum zu Braunschweig (No. 63); das Geschäft befand sich damals „nella Contrada dei Pennachiari". Eine (ebenfalls moderne) Lyra-Mandoline befindet sich im Gewerbemuseum zu Markneukirchen (No. 1170).

Nunes, Octavianno João. (Machete No. 595.)

Ein Streichinstrumentenmacher aus dem Ende des 19. Jahrhunderts auf Madeira; als Adresse nennt der Zettel zu No. 595 „Rua de S. Paulo No. 35 A." (in Funchal?) Valdrighi („Nomocheliurgografia" No. 2259) erwähnt ihn in Lissabon wohnhaft.

Otto, Carl Christian. (Lyra-Guitarre No. 586.)

Carl Christian Otto wurde als zweiter Sohn des bekannten Geigenmachers Jacob August O. (vgl. Seite 131) 1792 zu Weimar geboren.[2]) v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 463) sagt von ihm: „Ein talentvoller und fleißiger Geigenmacher, der einzelne recht gute Werke hinterlassen hat." — Er machte sich in Halle selbständig, wo er im Jahre 1853 gestorben ist.

Padewet, Carl. (Reparateur der Schlagzither No. 459.)

Carl Padewet wurde am 1. Januar 1823 zu Wien geboren. Er machte sich 1856 in München als Geigenmacher selbständig und erfreute sich namentlich als Reparateur großer Wertschätzung. Er starb am 23. März 1896 zu München. — Ein älterer Bruder von ihm war der großherzogl. badische Hofinstrumentenmacher Johann P. (geb. 24. April 1819 zu Wien, gest. 25. Januar 1872 zu Karlsruhe).

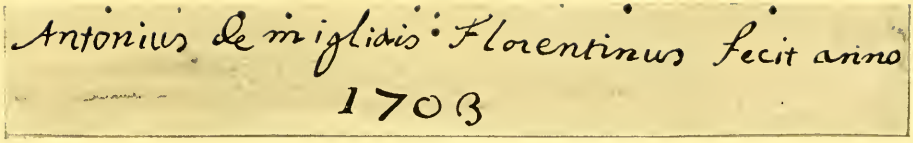
Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 1. Aufl. S. 468.

C. Snoeck in Gent besaß einen Archiluth mit Carl P.'s Reparaturvermerk.

---

[1]) Vgl. auch G. Presbler (S. 263) und G. Vimercati (S. 277).

[2]) Auch die vier übrigen Söhne Ottos waren sämtlich tüchtige Geigenbauer: Georg August Gottfried O. in Jena (geb. 5. Oktober 1789 zu Weimar, gest. 2. Juni 1857 zu Jena), Heinrich Wilhelm O. in Amsterdam und Berlin (geb. 1796 zu Weimar, gest. 1858 zu Berlin), Carl August O. in Ludwigslust (geb. 26. September 1801 zu Weimar, gest. 11. Mai 1883 zu Ludwigslust) und C. W. F. (Carl Wilhelm Friedrich?) O. in Stockholm (geb. 4. November 1808 zu Jena, gest 3. Februar 1884 zu Stockholm).

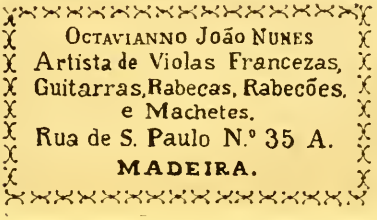


Inschrift zur Arpanetta No. 386 (Seite 21).

Zettel zur schwed. Theorbe No. 516 (Seite 109).

ANTONIO MONZINO
Fabbricatore d'Istrumenti a corde Armoniche
in Milano nella Contrada della Dogana N. 4037
all'Insegna della Sirena.

Zettel zur Mandoline No. 658 (Seite 219).



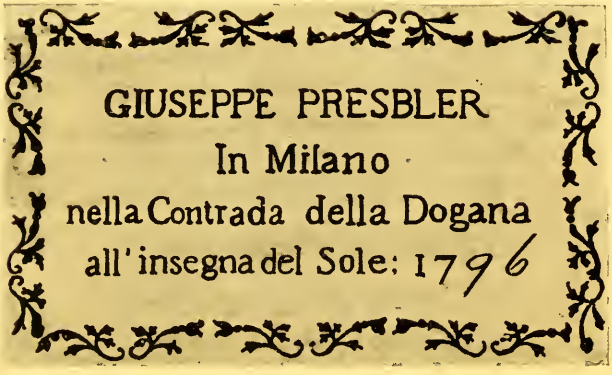
Zettel zur Machete No. 595 (Seite 165).

Zettel zur Lyra-Guitarre No. 586 (Seite 160).

LOUIS PANORMO.
The only Maker of
Guitars in the Spanish Style.
26 High Street, Bloomsbury.
LONDON.
Guitars of every description from 2 to 15 Guineas

Zettel zur Guitarre No. 566 (Seite 153).

Inschrift
zur Tasten-Cither No. 626
(Seite 190).



Zettel zur Mandora No. 526 (Seite 120).

Panormo, Louis. (Guitarre No. 566.)

Georges Louis P. wurde als zweiter Sohn des hervorragenden Geigenbauers Vincenzo Trusiano P. (geb. 30. November 1734 zu Monreale bei Palermo, gest. 1813 zu London) um das Jahr 1774 zu London geboren. Er machte sich hier selbständig und wohnte zuerst Oxford Street, dann 26 High Street Bloomesbury (St. Giles) in the Fields; gestorben ist er um 1842. Besonders bekannt ist er als ausgezeichneter Guitarren- und Bogenmacher, doch baute er auch gute Geigen. — Ein älterer Bruder von ihm war Joseph P. (geb. ca 1773 zu London, gest. ebendort nach 1825), dessen treffliche Violoncelli besondere Erwähnung verdienen.

Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 1. Aufl. S. 472, ferner die einschlägigen Werke von Heron-Allen und Vidal, die Lexika von Fétis u. Grove etc.

Perugia, del; Fernando. (Mandolinen No. 662—664.)

Fernando del Perugia ist am 16. November 1857 in Petriolo bei Bruzzi (Florenz) geboren. v. Lütgendorff (a. a. O., 2. Aufl. S. 161) sagt von ihm: „Einer der besten Mandolinenmacher der Gegenwart. Seit 1875 verlegte er sich auf den Bau von Mandolinen und Guitarren und kam bald zu großem Ansehen. Seit 1899 arbeitet er ausschließlich für die Firma C. Schmidl & Co. in Triest und Wien. Del Perugias Mandolinen sind tadellos ausgeführt und mehrfach auf Ausstellungen ausgezeichnet worden."

Presbler, Giuseppe. (Mandora No. 526.)

Ein geschickter Lauten- und Mandolinenmacher, der im letzten Viertel des 18. und ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu Mailand lebte; seine Werkstatt befand sich stets „nella Contrada della Dogana all'insegna del Sole". Er war ein Sohn des Francesco P.,[1]) der anscheinend deutscher Abstammung und ebenfalls Lauten- und Mandolinenmacher war; der Zettel einer Laute v. J. 1780[2]) („Francesco P. e Giuseppe, figlio") beweist, daß Vater und Sohn damals gemeinsam arbeiteten. Die Arbeitszeit des Vaters Francesco wird vorläufig durch die Jahre 1730 und 1780, die des Sohnes Giuseppe durch die Jahre 1778 und 1814 begrenzt.

Von Francesco P. sind in Sammlungen zu finden: eine Pandurina im „Metropolitan-Museum" zu New York (No. 1061), deren im Katalog (S. 30) angegebener Zettelwortlaut jedoch falsch gelesen ist; eine Mandoline v. 1733 in der Sammlung Scheurleer-Haag und eine v. 1773 im böhmischen Landesmuseum zu Prag. Von Giuseppe P. besitzt Scheurleer-Haag eine Mandoline v. 1778; eine Mandola aus demselben Jahre war in der 1881 zu Paris versteigerten Sammlung Arrigoni-Mailand vertreten (No. 52). In der Kgl. Sammlung zu Berlin befindet sich eine Mandoline v. 1801 (Coll. Snoeck No.321), im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel eine Mandoline v. 1814 (No. 1571).

Preston, John. (Tasten-Cither No. 626.)

John Preston, ein englischer Instrumentenmacher von nur mittelmäßiger Bedeutung, eröffnete sein Geschäft in London i. J. 1774 (9 Banbury Court, Long Acre). Nach zwei Jahren verzog er nach Strand No. 105 und begann sich hier auch dem Musikverlag zuzuwenden, mit dem er bald weit mehr Erfolge erzielte als mit dem Instrumentenhandel. 1778 verlegte er das Geschäft nach Strand No. 97, und hier verblieb die Firma, die ihre Haupttätigkeit jetzt dem Verlagsgeschäft widmete, bis zum Jahre 1823. John P. zog sich um 1800 vom Geschäft zurück, dessen Leitung sein Sohn Thomas übernahm. Der Verlag ist später an die große Firma Novello & Co. übergegangen.

[1]) Der Name Presbler kommt zuweilen auch als »Plesber« vor; doch zeigen die Zettel Giuseppes stets die erste Schreibart

[2]) No. 309 der 1910 versteigerten Sammlung Lery-Paris.

Cf. Groves „Dictionary", vol. III, London 1907, p. 813 („Preston & Son"). Cistres („English Guitars") von P. besitzen die Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 277), das „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 328) und das „Metropolitan Museum" zu NewYork (No. 1016). Eine Tasten-Cither ist im „Nordiska Museet" zu Stockholm (No. 127). — Mit John Preston in York ist (entgegen der Vermutung v. Lütgendorffs) der Londoner P. nicht identisch.

Renault, Sébastien B.; **Renault & Chatelain.** (Pedalharfen No. 398 u. 399.)

Die Pariser Firma „Renault & Chatelain" bestand vom Jahre 1773 bis etwa 1801 (1811?); ihre Teilhaber, die auch getrennt für sich arbeiteten, waren Sébastien B. Renault und François Chatelain.

Der älteste bisher nachweisbare Geigenbauer des Namens Renault ist Nicolas R. um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Er stammt aus Nancy und soll eine Zeitlang zusammen mit Andrea Amati in Paris für die Hofkapelle König Carls IX. gearbeitet haben. Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist Jacques R. bekannt (auch „Regnault", „Regnaut" geschrieben), der besonders hübsche Pochetten (Tanzmeistergeigen) verfertigte.[1]) Ob François Sébastien B. Renault, der um die Wende des 18. Jahrhunderts zu Paris lebte, ein Nachkomme von Jacques R. war, ist nicht erwiesen. Er war ein geschickter Künstler und guter Geigenmacher, betrieb aber hauptsächlich den Bau von Pedalharfen, Lauten und Cistres. Von 1777—99 wohnte er „rue de Braque", nach der Trennung von Chatelain von 1802—04 „rue St. Avoye, vis-à-vis celle de Braque". — Auch François Chatelain war ein ausgezeichneter Geigen- und Harfenbauer. Als Adressen sind nachweisbar: „rue de Braque 9" (1777—89), später „Rue de Berry". Die Zettel der Firma „Renault & Chatelain" tragen stets den Adreßvermerk *„rue de Braque, au coin de la rue St. Avoye"* (gelegentlich auch *„à la renommé rue de Braque, au marais"*). Außer guten Geigen bauten R. & Ch. Pedalharfen, Cistres, Theorben etc. und befaßten sich auch mit Handel und Reparatur aller übrigen Arten von Instrumenten.

Die Kgl. Sammlung zu Berlin besitzt von Séb. B. Renault eine Pedalharfe v. J. 1792 (No. 510). Ein Archicistre v. 1804 (No. 263) ist im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel. Eine Pedalharfe im „Musikhistorisk Museum" zu Stockholm (No. 218), eine Theorbe (No. 222) und eine Cistre (No. 257) im „Conservatoire" zu Paris weisen keine Datierung auf. — Eine Pedalharfe von François Chatelain besitzt das Musée Cluny zu Paris (No. 7018). — Von Instrumenten der Firma Renault & Chatelain sind in Sammlungen erhalten: eine Pedalharfe v. 1773 im Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart, ein Archicistre v. 1780 im „Conservatoire" zu Brüssel (No. 1532), eine Theorbe v. 1784 in der ehemaligen Sammlung Gand-Paris (No. 22), ein Archicistre v. 1785 im „Conservatoire" zu Paris (No. 260), ein gleiches Instrument v. 1786 zu Brüssel (No. 542), eine Theorbe v. 1789 bei Gand (No. 23), eine andere Theorbe v. 1797 in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 307). Das „Conservatoire" zu Paris besitzt außerdem eine undatierte Guitarre (No. 275). C. Pierre (a. a. O., p. 133) erwähnt ferner einige Instrumente von R. & Ch. aus französischem Privatbesitz.

Schweiger, Joseph. (Hakenharfe No. 394.)

Ein nicht ungeschickter Harfenmacher aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in Stadtamhof, einer Vorstadt von Regensburg, lebte.

[1]) v. Lütgendorffs Annahme (a. a. O., 1. Aufl. S. 528), Jacques R. wäre der Sohn und Nachfolger Nicolaus R.'s gewesen, ist anzuzweifeln, da der große Altersunterschied zwischen beiden dieser Vermutung widerspricht. — Von Jacques R. besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin eine reich verzierte Pochette v. J. 1666 (Coll. Snoeck No. 427). C. Pierre (a. a. O., p. 66) erwähnt eine ähnlich ausgestattete Pochette v. J. 1682 in Privatbesitz zu Choisy-le-Roy (sur Seine).

Biographische Nachrichten über ihn sind nicht bekannt. (Eine wiederholte Bitte an das Pfarramt zu Stadtamhof um Durchsicht der betreffenden Kirchenbücher blieb erfolglos.)

Hakenharfen von Sch. besitzen ferner die Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 377) und das Bachhaus zu Eisenach (No. 24). – In der Berliner Sammlung befindet sich außerdem eine Hakenharfe (No. 507) von D. Schweiger in München, deren Erbauer vermutlich ein Verwandter von Joseph Sch. war.

Sellas, Matteo. (Theorbierte Laute No. 495, Pandurina No. 519, Guitarren No. 532 u. 533.)

Matteo Sellas ist der hervorragendste venezianische Lautenmacher, dessen Meisterschaft noch zahlreich erhaltene Instrumente bekunden. Er lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; seine Blütezeit fällt in die Jahre 1630–40. Er führte das Ladenschild »alla Corona«, das sich bei seinen Arbeiten auch häufig als Brandmarke in Form einer Krone mit den Initialen „M S" findet. – Biographische Einzelheiten über den ausgezeichneten Meister sind leider bisher nicht ermittelt.

Eine Theorbe v. J. 1630 besitzt das „South Kensington Museum" zu London (No. 1126). Ein Arciliuto v. 1638 befindet sich im Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 1052), ein ebensolcher v. 1639 im „Liceo comunale di Musica" zu Bologna (No. 6). Eine Laute v. 1640 bewahrt das „baierische Nationalmuseum" zu München (No. 265); eine Guitarre v. 1641 war 1888 zu Bologna ausgestellt (Cat. p. 32). – Von undatierten Instrumenten sind bekannt: im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel ein Chitarrone (No. 255), eine Guitarre (No. 550) und ein Arciliuto (No. 1565), zwei weitere Arciliuti im „Conservatoire" zu Paris (No. 229 u. 230), eine Mandola im „Musée de Cluny" zu Paris und eine „Chitarra a battente" in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien (No. 88). In der Sammlung Claudius-Malmö befand sich eine Laute (No 1); in der Sammlung Correr-Venedig waren zwei Colascioni (?) vertreten (No. 44 u. 45).

Ein Giorgio Sellas, der gleichzeitig (1624–40) mit Matteo als Lautenmacher in Venedig arbeitete, dürfte ein Bruder des letzteren gewesen sein;[1]) zur Unterscheidung von ihm führte er das Ladenschild »alla Stella« („zum Stern"). Baron erwähnt ihn 1727 mit den kurzen Worten (a. a. O., S. 95): „*Georgius Sella alla Stella* **lebte Anno 1624, zu Venedig**".

Eine Theorbe von „Giorgo S. alla Stella" v. J. 1626 befindet sich in der Kgl. Privatsammlung zu Dresden; eine Guitarre in Lautenform v. J. 1640 besitzt das Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 1056). — Valdrighi (a. a. O., p. 208) erwähnt von ihm eine Guitarre, die sich damals (1884) in Bologna befand.

Serri, Piero. (Mandoline No. 645.)

Ein Lautenmacher, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1730) in Florenz lebte. Näheres über ihn ist nicht bekannt; auch sind in anderen Sammlungen keine weiteren Arbeiten von ihm anzutreffen.

Siman, Ignaz.

Siehe „Simon" (Seite 266).

Simman, Johann Michael.

Ein geschickter Geigen- und Guitarrenmacher in Mittenwald a. d. Isar aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 596) urteilt über ihn: „Ein tüchtiger Meister, von dem einzelne Geigen den besten Arbeiten der Familie Klotz gleichkommen."

[1]) Die Vermutung v. Lütgendorffs (a. a. O., 1. Aufl., S. 587 u. 589), Giorgio S. mit Georg Seelos in Innsbruck zu identifizieren, ist ein Irrtum. (Vgl. hierzu „Nachrichten über tirolische Lauten- und Geigenbauer" von F. Waldner, Innsbruck 1911, S. 81–88.)

Simon, Ignaz. (Schlagzithern No. 444, 448, 450, 463, 464.)

Ignaz Simon (oder Siman) wurde am 15. Februar 1789 zu Mittenwald a. I. geboren und machte sich in der Münchener Vorstadt Haidhausen ansässig. Seines Gewerbes ursprünglich Ziegelarbeiter, bekam er die gesetzmäßige Konzession zur Ausübung des Zithermachergewerbes erst nach vieler Mühe durch Befürwortung des Herzogs Max. (Vgl. Seite 40 des Katalogs.) Er baute anfangs ähnliche Instrumente wie Kren; unablässig aber ging er der Verbesserung derselben nach, vervollkommnete und korrigierte von Tag zu Tag daran, so daß seine Fabrikate damals für die weitaus besten in München galten. Fast alle bedeutenden Zitherspieler jener Zeit, darunter auch Herzog Max, ließen ihre ersten Zithern bei Simon bauen. — Die ältesten Simon'schen Zithern waren fast durchgehends in Guitarrenform gebaut. Bald aber adoptierte S. auch die von Petzmeyer aus Wien mitgebrachte und deshalb auch „Wiener Zither" genannte Salzburger Form (vgl. Seite 40). — S. starb am 16. März 1866 zu München; das blühende Geschäft hatte bereits seit dem Jahre 1851 sein Pflegesohn Johann Haslwanter geleitet. (Siehe Seite 246.)

Vgl. H. Kennedy, „Die Zither", S. 38 u. 39 und desselb. Verfassers Aufsatz im 13 Jahrgang (No. 3) der Zeitschrift „Echo vom Gebirge".

Schlagzithern von S. besitzen die Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 623), das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 526 v. J. 1837 und No. 2491 v. J. 1835) und das Gewerbemuseum zu Markneukirchen (No. 1042).

Smorsone, Giovanni. (Pandurina No. 522.)

Ein Lautenmacher, der im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts (1722—24) in Rom lebte; die Pandurina No. 522 zeugt von hübscher Arbeit.

Eine Mandoline v. J. 1724 besaß C. Claudius-Malmö (jetzt in Kopenhagen).

Staufer, Johann Georg. (»Guitarre-Violoncell« No. 609.)

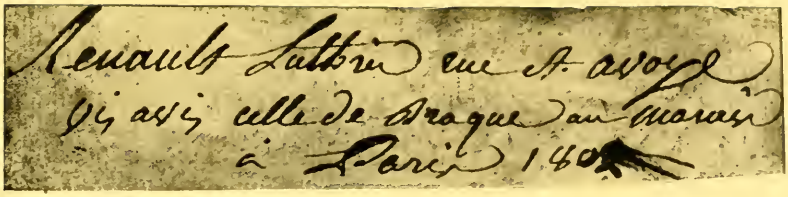
Johann Georg Staufer (Stauffer) in Wien zählt zu den besten und vielseitigsten Instrumentenmachern des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts. Von biographischen Daten über ihn ist nur bekannt, daß er (nach v. Lütgendorff) am 20. Juni 1800 den Bürgereid ablegte; seine Werkstatt befand sich damals „Stadt No. 150", später „im Schulhof No. 448". Er war ein ausgezeichneter Geigenbauer und beteiligte sich auch an den von Francis Chanot in Paris unternommenen Versuchen zur Konstruktion einer neuen (guitarrenähnlichen) Violinform.[1]) Besonderen Ruf genossen seine vorzüglichen Guitarren; über sein 1823 erfundenes »Guitarre-Violoncell« („Guitarre d'Amour", „Arpeggione") s. Seite 174 des Katalogs. — Von seinen Erfindungen erwähnt die „Allg. musik. Zeitung" außerdem „ein neues Griffblatt am Violoncell" (25. Jhg., Sp. 211), Verbesserungen an der Guitarre (zusammen mit Joh. Ertl, am 9. Juni 1822 auf fünf Jahre in Oesterreich patentiert; 26. Jhg. Sp. 812) und eine neue (bogenförmige) Klaviaturordnung (zusammen mit Maximilian Kaidinger; 27. Jhg. Sp. 728.[2]) — St.'s Todesjahr ist bisher nicht ermittelt.

Ein »Guitarre-Violoncell« besitzt auch das Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg.

Anscheinend ein naher Verwandter St.'s war der Guitarrenmacher Johann Anton St. in Wien, von dem sich Guitarren im Gewerbemuseum zu Markneukirchen (No. 1013), im Musikhistorisk Museum zu Stockholm (No 29) und in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Baßguitarre, Coll. Snoeck No. 352) vorfinden.

[1]) Vgl. die Abteilung „Streichinstrumente" des Katalogs (Seite 524 u. 529).

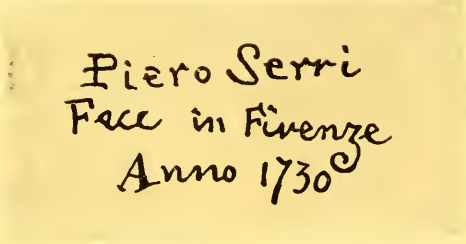
[2]) Vgl. Bd. I des Katalogs, S. 164.



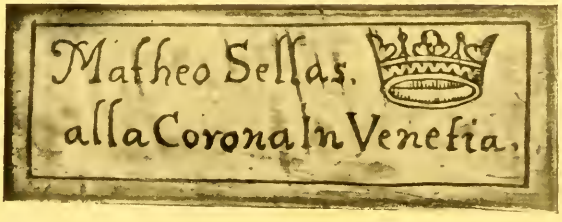
Zettel zur Pedalharfe No. 399 (Seite 28).

Zettel zur Pedalharfe No. 398 (Seite 28).

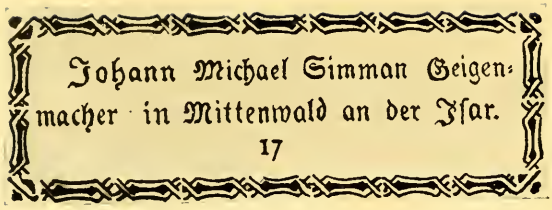
Inschrift zur Hakenharfe No. 394 (Seite 27).



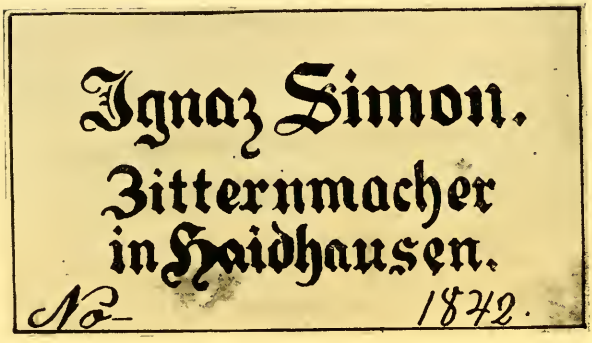
Zettel zur Mandoline No. 645 (Seite 215).



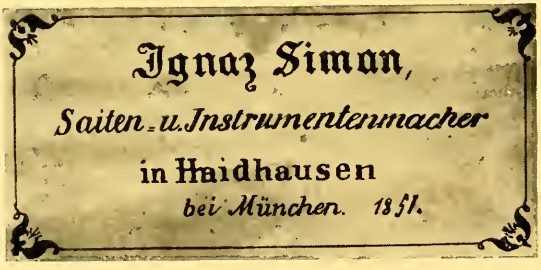
Inschrift zum Chitarrino No. 532 (Seite 139).



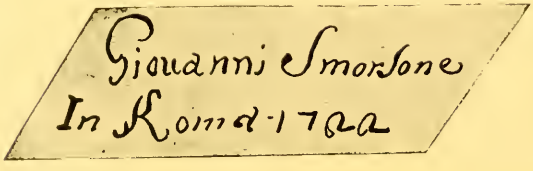
Zettel zur Guitarre No. 557 (Seite 149).



Zettel zur Schlagzither No 444 (Seite 56).



Zettel zur Schlagzither No. 463 (Seite 63).



Zettel zur Pandurina No. 522 (Seite 119).

Ste.d..m, Jonas. (Laute No. 494.)

Ein Lautenmacher, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts (1596) zu Straßburg i. E. („Argentoratum") lebte. Leider ist die Schrift des betreffenden Zettels fast gänzlich verblaßt, so daß der vollständige Name des Erbauers nicht mehr entziffert werden konnte. Jedenfalls muß es sich um einen bisher unbekannten Meister handeln; weder in den „Beyträgen zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg" von J. F. Lobstein (Straßburg 1840) noch in v. Lütgendorffs Werk ist ein derartiger oder ähnlicher Name zitiert.

Stützer, Leonhard. (Reparateur der Schlagzither No. 460.)

Ein unbedeutender Instrumentenmacher aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der in Heilbronn a. N. lebte. In einem dortigen Adreßbuch v. J. 1875 ist er als „Klaviermacher" verzeichnet; da er in einem weiteren Adreßbuch v. J. 1882 nicht mehr aufgeführt wird, ist er wahrscheinlich um 1880 gestorben.

Tauber, Ludwig. (Schlagzither No. 455.)

Ein Zithermacher, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Graz lebte. Er war der Nachfolger von Georg Kürschner und hatte seine Werkstatt in der Bergkalvari-Gasse im Hause „zur Rose".

Thielemann, J. G. (Johann Georg?) (Guitarre No. 561.)

Ein geschickter Guitarrenmacher zu Berlin aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, dessen Instrumente und Verbesserungen die „Allgemeine musikalische Zeitung" gelegentlich der Ausstellungen der Berliner „Akademie der bildenden Künste" mehrfach erwähnt. (1806, 1812, 1814, 1816.) Th. hatte den Titel „akademischer Künstler" und starb im März 1821 zu Berlin.

Vgl. „Allgem. musik. Zeitung", 23. Jhg., Sp. 296: „...Auch ist in diesem Monat [März] der akademische Künstler J. G. Thielemann verstorben, der sich durch die von ihm verfertigten Guitarren auszeichnete".

Sein Geschäftsnachfolger war F. A. Matthes (siehe Seite 256).

Eine Lyra-Guitarre von Th. a. d. J. 1806 besitzt das Schlesische Kunstgewerbe-Museum zu Breslau. (Inv.-No. 167 : 02.)

Thumhart, Joseph. (Streichzither No. 485.)

Ein Angehöriger der im 18. und 19. Jahrhundert in Bayern (Amberg, Straubing, Ingolstadt, München) blühenden Geigenmacherfamilie Th., deren Stammvater Johann Georg Th. in Amberg (1740) zu sein scheint. — Joseph Th. wurde am 16. Februar 1846 zu Ingolstadt geboren. Schon im nächsten Jahre verzog sein Vater Xaver Th. nach München. In den 1870er Jahren übernahm Joseph das 1839 gegründete väterliche Geschäft und betrieb hauptsächlich den Zitherbau. Er starb als kgl. bayrischer Hoflieferant am 24. Juli 1888 zu München; sein Nachfolger wurde (sein Bruder?) Xaver Th., der das Geschäft 1901 an Ignaz Roider abtrat.

Tieffenbrucker, Magnus (d. Jüng.) (Chitarrone No. 512.)

Tieffenbrucker, Wendelin. (Lauten No. 492 u. 493.)

Es darf heute als erwiesen gelten, daß die Heimat der berühmten Lauten- und Violenmacherfamilie Tieffenbrucker in der Nähe von Füssen an der Grenze zwischen Bayern und Tirol (am oberen Lech) zu suchen ist, welcher Ort bekanntlich eine der frühesten Pflegestätten des Lautenmachens war.

Die Aufklärung der Frage nach dem Ursprung der Familie Tieffenbrucker ist Franz Waldner zu danken, dem der Nachweis gelang, daß dieser Familienname in der nächsten Nachbarschaft Füssens, der Pfarre Roßhaupten, jahrhundertelang vorkommt und auch heute in weiblicher Linie dort noch vertreten ist; leider aber sind die alten Roßhauptener Kirchenbücher (vor dem Jahre 1630) durch einen Brand vernichtet worden. Als Stammsitz der Familie ist der einige Meilen nördlich von Füssen gelegene Weiler Tieffenbrugg zu betrachten, und es ist anzunehmen, daß sich schon frühzeitig Mitglieder der Familie in dem benachbarten Füssen angesiedelt haben. Die erste (allerdings wenig rühmliche) Erwähnung eines Tieffenbrucker in der dortigen Stadtchronik ist aus dem Jahre 1625 nachweisbar (*„1625 den 30. Mayen ist Hans Dieffenbruger mit dem Schwert wegen Diebstals gerichtet worden"*).[1])

Der älteste Meister der Familie scheint Mangnus T. d. Aelt. zu sein, dessen Lauten bereits in dem Inventar der Raymund Fugger'schen Kunstkammer v. J. 1566 als „alt" bezeichnet werden, also noch dem 15. Jahrhundert angehört haben dürften. Wie viele andere seiner Zunftgenossen verließ er die Heimat und wandte sich nach Italien, dessen Kunst- und Geistesleben damals in höchster Blüte stand. Er machte sich in Venedig ansässig und hat dort etwa bis z. J. 1515 gearbeitet (s. u.). Für seine Abstammung aus Füssen spricht — worauf v. Lütgendorff mit Recht hinweist — sein Taufname ‚Mangnus' (Magnus), der in Füssen sehr beliebt war und in dieser Form auch nur dort vorkommt.[2]) Dadurch findet auch die Vermutung, in dem als „Fressin" überlieferten Geburtsort des berühmten Geigenbauers Caspar T. (‚Duiffoproucart', geb. 1514, gest. 1570 oder 1571 zu Lyon) Füssen („Fuessin") zu erblicken, eine schwerwiegende Bekräftigung. Denn es ist wahrscheinlich, daß Caspar und die übrigen Träger des Namens T. derselben Füssener Familie entstammen, wenn auch ihr näheres Verwandtschaftsverhältnis bisher nicht aufgeklärt werden konnte.

Es gab zweifellos zwei verschiedene Lautenmacher Magno T., die jedoch nicht im Verhältnis von Vater zu Sohn stehen können, da der Altersunterschied zu groß ist. Magno T. d. Jüngere, von dem sich noch verhältnismäßig zahlreiche treffliche Lauten erhalten haben, wirkte um die Wende des 16. Jahrhunderts in Venedig; seine Arbeitszeit wird vorläufig durch die Jahre 1589 und 1621 begrenzt.

Ein Zeitgenosse Magnus d. Aelt. war Ulrich T. in Venedig, von dem eine Elfenbein-Laute in dem Auktionsverzeichnis der schönen Selhof'schen Sammlung, die 1759 im Haag versteigert wurde, erwähnt ist. Wahrscheinlich ist dieses Instrument das nämliche, das den Zettel

„Uldrich Duiffoprugar Lutario A. 1521"

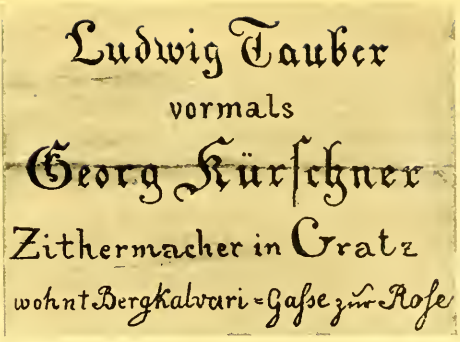
aufwies und sich noch 1880 im Privatbesitz zu Bonn befand.[3])

Ein anderer berühmter Lautenmacher der Familie war Wendelin (Vendelino) T., der in Padua ansässig war. Ueber ihn und Magno T. berichtet E. G. Baron in seiner **„Unterſuchung des Inſtruments der Lauten"** (Nürnberg 1727, S. 93): **„Magnus und Vendelino Tieffenbrucker und Vendelino Venere welche ſehr berühmt und alt, haben an ihrer Arbeit viele**

[1]) Vgl. hierzu Waldners Aufsatz „die Heimat der Lautenmacher Tieffenbrugger" im 30. Bande der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (1909/10, S. 736 ; ferner desselben Verfassers „Nachrichten über tirolische Lauten- und Geigenbauer" (Innsbruck 1911, S. 17; Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Ferdinandeums, III Folge 55. Heft).

[2]) Der hl. Magnus, der Gründer der Benediktinerabtei Sankt Mang (Anno 629), ist der Schutzpatron von Füssen. – Von dortigen Lautenmachern des 16. – 18. Jahrhunderts führten z. B. auch Greiff (1550), Epp (1600), Hellmer (1609) und Stoß (geb. 1748) den Vornamen ‚Magnus' bezw. ‚Mangnus'.

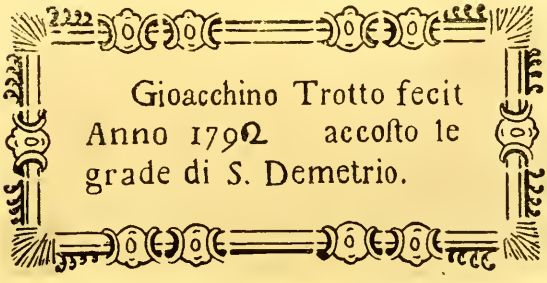
[3]) Vgl. W. J. v. Wasielewski, „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert" (Berlin 1878, S. 31, Fußnote 2).



Zettel zur Schlagzither No. 455 (Seite 61).

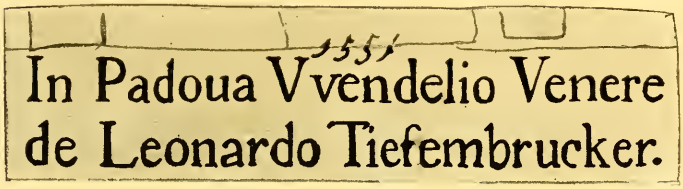
Zettel zur Guitarre No. 561 (Seite 150).

Zettel zur Schlagzither No. 462 (Seite 63).

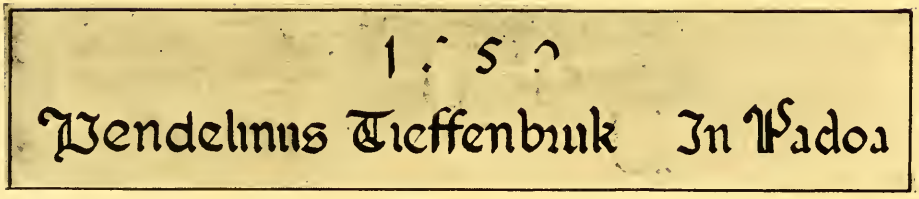


Zettel zur Guitarre No. 555 (Seite 149).

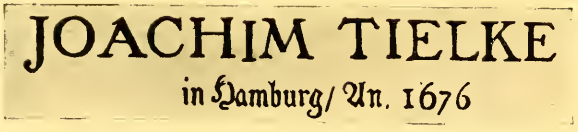
(Ergänzter) Zettel zum Chitarrone No. 512 (Seite 105).



Zettel zur Laute No. 492 (Seite 90).



Zettel zur Laute No. 493 (Seite 90).



Zettel zur Laute No. 496 (Seite 93).

Zettel zum Cithrinchen No. 639 (Seite 204).

proportion propreté bewieſen, und nach der neueſten und am meiſten aeſtimirten Art, nemlich länglicht oder etwas flach gearbeitet. Was die Tieffenbrackeriſche Arbeit anlanget, ſo ſchätzt man ſie weit höher als die Fußner, und ſind ſelten zu bekommen. Dieſe jetzt angeführte Meiſter haben meiſtentheils in Venedig zwiſchen Anno 15. und 1600. gelebet." — Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß die von Baron erwähnten „Vendelino Venere" und „Vendelino T." miteinander identisch und nicht zwei verschiedene Personen sind — ein Irrtum, der dadurch entstanden ist, daß Vendelino aus einem nicht recht ersichtlichen Grunde häufig nur die obere Hälfte seiner Zettel:

In Padova / Vvendelio Venere
de Leonardo Tiefembrucker

benutzte und die untere Zeile abtrennte. Das lat. Wort ‚Venere' könnte mit ‚Genere' (‚aus dem Geschlecht') gleichbedeutend sein, also einen Hinweis auf den Namen des Vaters enthalten. Demnach wäre Wendelin ein Sohn des Leonardo T. (d. Aelt.), der vermutlich ebenfalls ein guter Lautenmacher war; Arbeiten von ihm scheinen sich jedoch nicht erhalten zu haben.[1]) — Wendelin T. muß ein sehr hohes Alter erreicht und noch als Greis rüstig gearbeitet haben, da sich Lauten mit seiner Signierung aus einem Zeitraum von sechzig Jahren (1551—1611) nachweisen lassen. Außer seinen Zetteln benutzte er auch häufig eine am Halsrande der Lauten angebrachte Brandmarke in Form eines Ankers mit den Initialen ‚V T'.

Es gab außerdem einen jüngeren Leonhard T., der ebenfalls ein geschickter Lautenmacher war und sehr wohl ein Sohn Wendelins sein kann. Baron (a. a. O., S. 95) nennt ihn bei Erwähnung des „**Michael Hartung Anno 1624. zu Padua. Dieſer Hartung hat noch bey dem gantz jüngern Leonhard Tieffenbrucker welcher auch gar feine Arbeit gemacht, welche faſt mit des Vendelino Tieffenbruckers übereinkommt zu Venedig gelernet.**" — Abkömmlinge der berühmten Familie im 18. Jahrhundert sind Jachomo (Giacomo) T. in Mailand und Moïses T. in Venedig (s. u.).

Von Mangno T. d. Aelt. in Venedig haben sich noch zwei Instrumente erhalten: eine Laute v. J. 1500 befindet sich im „Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer" zu Breslau (No. 857; ca. 1750 von Michael Stürzer in Breslau repariert); eine Theorbe v. J. 1512 besitzt D. F. Scheurleer im Haag (1760 von Joh. Udalricus Eberle in Prag repariert). In dem Inventar der Raymund Fugger'schen Augsburger Kunstkammer v. 1566 sind Lauten von ihm unter No. 61, 72 u. 75 verzeichnet. (Vgl. J. Stockbauer, „Die Kunstbestrebungen am Bayrischen Hofe", Wien 1874, S. 83.) —

Lauten von Magno T. d. Jüng. in Venedig sind in folgenden Sammlungen vertreten: eine Theorbe (Arciliuto) v. J. 1589 besitzt F. W. Galpin in Hatfield, ein Chitarrone v. 1606 befindet sich in der Donaldson-Sammlung des „Royal College of Music" zu London. Eine Theorbe v. 1607 gehört dem Fürsten Moritz Lobkowitz auf Schloß Raudnitz; zwei Theorben v. 1610 werden in der Kgl. Sächs. Privatsammlung zu Dresden und in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 303) aufbewahrt. Eine Laute v. 1612 besitzt das „Liceo musicale" zu Bologna (No. 11), eine (jetzt guitarrisierte) Laute v. 1616 das „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 302b, repariert 1737 von Joseph Joachim Edlinger in Prag. [Vgl. Seite 236.]) In der Kgl. Sammlung zu Berlin befindet sich eine Laute v. 1620 (No. 703) und eine Mandora v. 1621 (No. 730; repariert 1726 von Sebastian Schelle in Nürnberg).

[1]) v. Lütgendorffs Annahme, daß Leonardo T. auch der Vater des Caspar T. in Lyon gewesen sei, wird wohl kaum mehr zu entscheiden sein, da die alten Füssener Kirchenbücher längst nicht mehr vorhanden sein dürften. Jedenfalls war Wendelin ein jüngerer Zeitgenosse Caspars, dessen Geburtsjahr 1514 feststeht (s. S. 270), während Wendelin um 1530 geboren sein muß.

Undatiert sind ein Chitarrone in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien (No 79), eine Theorbe im „Museo civico" zu Modena und eine Laute aus der ehemaligen Sammlung Samary-Paris (No. 6).

Die ältesten bisher bekannt gewordenen Arbeiten von Wendelin T. in Padua sind die beiden Lauten v. J. 1551 u. 1559 im Musikhistorischen Museum zu Cöln (No. 492 u. 493; s. Seite 90 des Katalogs). Eine Laute v. 1572 besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 298), eine Laute v. 1578 das Städtische Museum zu Braunschweig. In der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand zu Wien befindet sich eine Laute v. 1582 (No. 76), im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien ein Arciliuto v. 1587 (No. 23) und im Großherzogl. Museum zu Darmstadt eine Laute v. 1592. Eine Theorbe merkwürdiger Bauart v. J. 1595, die aus der berühmten Ambraser Sammlung stammt, bewahrt das „Kunsthistorische Hofmuseum" zu Wien. Eine Theorbe (Arciliuto) v. 1607 besitzt D. F. Scheurleer im Haag, eine Mandola aus demselben Jahre das Conservatorium zu Florenz (No. 62), einen Arciliuto v. 1609 das „Liceo musicale" zu Bologna (No. 7). Eine Theorbe v. 1611 gehört dem Erzherzog Franz Ferdinand in Wien (No. 72); in derselben Sammlung befinden sich verschiedene undatierte Instrumente des Meisters: eine Laute (No. 78), eine harfenartige Zither (No. 92) und eine »Viola bastarda« (No. 94). Auch die Laute Theodor Körners (jetzt im Körner-Museum zu Dresden) ist eine Arbeit Wendelin T.'s (vgl Seite 247). – Der Zettel in einer Theorbe des Museums der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien (No. 31) mit der Jahreszahl 1622 dürfte nicht authentisch sein, ebenso erscheint die Signatur einer Laute (v. J. 1519?) im Städt. Museum zu Braunschweig anfechtbar.

Einen undatierten Arciliuto (erbaut in Padua) besitzt ferner das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 1563). Von Jachomo T. in Mailand befand sich in der ehemaligen Sammlung Arrigoni-Mailand ein Arciliuto (No. 48); eine „Mandoreguitare" (»Chitarra a battente«?) von Moïses T. in Venedig bewahrt das Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 1472).

Tiefenbrunner, Georg. (Schlagzithern No. 451, 456—458, 462, 470.)

Georg Tiefenbrunner, einer der hervorragendsten Münchener Zithermacher, wurde i. J. 1812 zu Mittenwald geboren; die Familie T., als deren Stammvater Martin T. (geb. 1687), ein Patenkind und Schüler Mathias Klotz' gilt, hat mehrere tüchtige Geigenbauer aufzuweisen. Seine Lehrzeit machte Georg T. bei Franz Kriner in Landshut durch, wurde dann Gehülfe bei Andreas Engleder in München und legte in Augsburg die Meisterprüfung ab. Nachdem er die Tochter des Münchener Zithermachers Franz Kren geheiratet hatte (siehe Seite 252 des Katalogs), übernahm er i. J. 1842 dessen Geschäft und wandte nun sein Hauptinteresse mit bestem Gelingen der Verbesserung der Zither zu; er war gewissermaßen der Fortsetzer der Lebensaufgabe Ignaz Simons. (Vgl. Seite 266.) Seine großen Verdienste wurden durch Verleihung des Hofinstrumentenmacher-Titels anerkannt. — Infolge vorgerückten Alters zog er sich i. J. 1875 von seinem blühenden Geschäft zurück, das bis 1881 seine Gattin und dann sein Sohn aus zweiter Ehe, Adolph T., weiterführte. Georg T. starb am 10. Oktober 1880 zu München. — Sein gleichnamiger Sohn aus erster Ehe (geb. 1854 zu München) machte sich 1876 in seiner Vaterstadt selbständig und verlegte die Zitherfabrikation 1889 nach Mittenwald, dem alten Heimatsort der Familie. Adolph T. (geb. 5. Mai 1865 zu München) starb am 14. Februar 1900; die jetzigen Inhaber des Geschäfts sind (seine Söhne?) Georg und R . . . Tiefenbrunner.

Vgl v. Lütgendorff, Kennedy, „Zeitschrift für Instrumentenbau" etc.

Tielke, Joachim. (Laute No. 496, Cithrinchen No. 639; wahrscheinlich auch Guitarre No. 537.)

Joachim Tielke in Hamburg, geb. 14. Oktober 1641 (vielleicht zu Königsberg i. Pr.), gest. 19. September 1719 zu Hamburg, zählt zu den

hervorragendsten und berühmtesten Lauten- und Violenmachern seiner Zeit, „der namentlich in der künstlerischen Ausschmückung das Höchste leistete, was überhaupt je geleistet worden ist“ (v. Lütgendorff). E. G. Baron rühmt ihn in seiner „Unterſuchung des Inſtruments der Lauten“ (Nürnberg 1727, S. 95) folgendermaßen: „Unter denen neuen Meiſtern, welche in Teutſchland viel Renommée erworben, iſt beſonders Herr Joachim Tielke, welcher im Hamburg gelebet, zu remarquiren. Man hat Lauten von ihm geſehen, da das Corpus von lauter Elffenbein und Ebenholtz verfertiget der Hals aber ſehr künſtlich mit allerley Gold, Silber und Perlen-Mutter ausgelegt geweſen. In der Holtz-Arbeit iſt er auch glücklich geweſen, und klingen ſeine Inſtrumente nicht gar beſonders ſtarck, doch gantz delicat und angenehm.“— Das durch Forschungen im Hamburger Staatsarchiv ermittelte biographische Material über T. ist im „Verzeichnis der Geigenbauer“ des vorliegenden Katalogs (s. Seite 643 f.) verwertet.

„Eine Zusammenstellung noch vorhandener Tielkescher Instrumente“ von P. de Wit, das 21 Nummern umfaßt, enthält No. 23 u. 24 des 20. Jahrgangs der „Zeitschrift für Instrumentenbau“. Ein von H. Nirrnheim auf 30 Nummern ergänzter Abdruck dieses Verzeichnisses findet sich in den „Mittheilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte“ (Band VII, Heft 3; Februar 1901). Aber auch diese Aufzählung ist noch unvollständig, da sich z. Zt. über 50 Instrumente von Joachim Tielke in Sammlungen nachweisen lassen. Nachstehend folgt ein möglichst vollständiges Verzeichnis der Zupfinstrumente (Lauten, Guitarren, Cithern); die Tielke'schen Streichinstrumente sind in gleicher Weise im „Verzeichnis der Geigenbauer“ des vorlieg. Katalogs zusammengestellt.

Signierte und datierte Instrumente in chronologischer Anordnung: 1) eine Laute v. 1676 im Musikhistorischen Museum zu Cöln (No. 496; vgl. Seite 93 des Katalogs); 2) ein Cithrinchen v. 1676 in der Donaldson-Sammlung des „Royal College of Music“ zu London (abgebildet auf Tafel XXIII des Prachtwerks „Musical Instruments“ von Hipkins & Gibb, Edinburgh 1888); 3) eine Guitarre v. 1687 im „Musikhistorisk Museum“ zu Kopenhagen (No. 338; vgl. Katalog von A. Hammerich, S. 61 der dänischen, S. 76 der deutschen Ausgabe); 4) ein Cithrinchen v. 1688 im „Museum für Kunst und Gewerbe“ zu Hamburg (1911 zusammen mit einer Tenor-Gambe v. J. 1673 aus Wien erhalten. Der Boden des mit prächtigen Elfenbein- und Schildpatteinlagen und einem Negerköpfchen verzierten Instruments zeigt den Zug der Diana, einen von Tielke mehrfach benutzten mythologischen Vorwurf, in schöner Einlagearbeit); 5) ein Cithrinchen v. 1694 im Musikhist. Museum zu Cöln (No. 639; vgl. Seite 204 des Katalogs); 6) eine Laute v. 1696 aus der ehemaligen Sammlung Hammer-Stockholm (No. 1358; vgl. Seite 120 des betreff. Katalogs. Das Instrument wurde bei der Versteigerung der Sammlung (Cöln 1893) von dem Kunsthändler Rosenberg-Paris erworben); 7) eine Guitarre v 1697 in der Sammlung Scheurleer im Haag. (Vgl. „Oude Muziekinstrumenten . . .“, Rotterdam 1898, S. 14, No 68); 8) eine Terzguitarre v. 1700 und 9) eine Guitarre v. 1703 im „Museum für Kunst und Gewerbe“ zu Hamburg (vgl. „Hamburger Nachrichten“ v. 10. April 1900 und „Mittheilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte“, Band VII, Heft 3, S. 457; No. 25 u. 26 des Nirrnheim'schen Verzeichnisses. Beide Guitarren sind von Tielke anscheinend für einen reichen italienischen Besteller verfertigt worden.)

Signierte, aber undatierte Instrumente: 10) in der Kgl. Sammlung zu Berlin eine kleine Cither (No. 592; vgl. „Führer“ von O. Fleischer S. 51); 11) eine Laute im „Städtischen Historischen Museum“ zu Frankfurt a. M. (X 10562); 12) eine Theorbe (Erzlaute) im „Baierischen Nationalmuseum“ zu München (außer Katalog. Das Korpus ist aus Elfenbein- und Palisanderspänen zusammengesetzt, die Rückseite des Halses mit schönen gravierten Schildpatteinlagen in Form von Blumenranken und mythologischen Szenen verziert); 13) eine Theorbe im Museum des „Conservatoire de musique“ zu Paris (No. 219; vgl. den Katalog von G. Chouquet, p. 54). — Außerdem sind drei schöne und zweifellos authentische Tielke-Instrumente bekannt, die gefälschte Jahreszahlen des 16. Jahrhunderts aufweisen (die in den Elfenbeinbelag gravierte Signierung dürfte jedoch z. T. original sein): 14) ein Cithrinchen (mit der

Jahreszahl 1539!) im „South Kensington Museum" zu London (No. 1122, vgl. Engels Katalog, p. 247); 15) ein Cithrinchen (mit der Jahreszahl 1547!) im „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg (No. 1351 der ehemaligen Sammlung Hammer-Stockholm; vgl. S. 119 des betr. Katalogs); 16) eine Guitarre (mit der Jahreszahl 1592!) in der Donaldson-Sammlung des „Royal College of Music" zu London (vgl. „Catalogue of the Music Loan Exhibition 1904", London 1909, p. 135).

Unsignierte Instrumente: 17) eine Guitarre im „Musikhist. Museum" zu Cöln (No. 537; vgl. Seite 141 des Katalogs); 18) u. 19) 2 Guitarren im „South Kensington Museum" zu London (No. 676 u. 676 a. Nach der Ausstattung und besonders der Einlagearbeit zu schließen, die die für Tielke charakteristischen Anemonenranken zeigt, sind diese beiden Guitarren zweifellos von Tielkes Hand, obwohl sie Engel in seinem Katalog p. 254 für französische Arbeit hält); 20) eine Guitarre in der Sammlung des Schlosses Rosenborg zu Kopenhagen (vgl. den Katalog von P. Brock, 2. Aufl., Kopenhagen 1896, S. 62 und No. 30 des Verzeichnisses von H. Nirrnheim).

Trotto, Gioacchino. (Guitarre No. 555.)

Ein italienischer Guitarrenmacher aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (1792), dessen Wohnort aus dem Wortlaut des Zettels zu No. 555 nicht ersichtlich ist. Näheres über ihn ist nicht ermittelt; auch Valdrighi („Nomocheliurgografia" No. 3239) blieb sein Wohnort unbekannt.

Valenzano, Pietro. (Guitarre No. 558.)

Ein tüchtiger Guitarrenmacher aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, der in Neapel ansässig war und hier Abita nella strada di Chiaja No. 55 wohnte. Er war anscheinend ein naher Verwandter — vielleicht ein Bruder — des mittelmäßigen Geigenbauers Giovanni Maria V., der aus Asti stammte und (um 1800) in Valenza, später (1825) in Rom arbeitete.[1])

Valle, Nicolas del. (Requinto No. 594.)

Ein spanischer Guitarrenmacher aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Granada. Die Firma besteht dort noch heute (Alhóndiga No. 39).

Vettorazzo, Giovanni. (Große chromatische Harfe No. 382.)

Ein geschickter Harfen- und Geigenbauer, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts (1793) in Vicenza lebte. Näheres über ihn ließ sich auch nicht mit Unterstützung des dortigen Bürgermeisteramts in Erfahrung bringen, da sein Name in den betreffenden Akten nicht aufzufinden war.

v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 681) erwähnt einen gut gearbeiteten Contrabaß von V., der aus demselben Jahre 1793 stammt.

Viecker, Theodor. (Spitzharfe No. 387.)

Ein Harfenmacher aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts (1723), der in Querfurt, einer Stadt des heutigen Regierungsbezirks Merseburg, lebte. Näheres über ihn ließ sich auch mit Hülfe des dortigen Pfarramts nicht ermitteln, so daß es nicht ausgeschlossen erscheint, daß er sich nur vorübergehend in Querfurt aufhielt. Vielleicht war er ein Verwandter der in (Mark-) Neukirchen ansässigen weitverzweigten Familie Ficker.

Die Kgl. Sammlung zu Berlin besitzt ein Tafelklavier eines Querfurter Klavierbauers M. A. Krause v. J. 1823 (No. 1092).

---

[1]) v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 676) blieb der Vorname des Pietro V. unbekannt, so daß er ihn irrtümlich mit Giovanni Maria V. identifiziert.

Villaume & Giron. (Baßguitarre No. 596.)

Die Teilhaber der Firma Villaume & Giron, die um die Wende des 18. Jahrhunderts [1]) (1791— ca. 1820) in Troyes (Frankreich, Dép. Aube) bestand, waren (lt. frdl. Nachforschungen des Mr. Louis Morin, Archiviste municipal zu Troyes) Alexis Villaume & Claude Giron.

Alexis Villaume wurde i. J. 1766 zu Mirecourt in den Vogesen geboren; er entstammt also der bekannten Geigenbauerfamilie Vuillaume, deren berühmtester Sproß Jean Baptiste V. (geb. 7. Oktober 1798 zu Mirecourt, gest. 19. März 1875 zu Paris) ist. Als Eltern Alexis V's. sind in den Kirchenbüchern Nicolas V. (*„laboureur"*) und Ursule née Lelarge genannt. Er heiratete am 1. September 1788 Catherine Mougin aus Châtillon-sur-Seine in Troyes und ließ sich hier am 19. Februar 1789 als selbständiger Luthier nieder. Im Alter von 76 Jahren ist er am 31. Dezember 1842, rue neuve des Boucheries No. 1, gestorben. — Claude Giron stammt ebenfalls aus Mirecourt; er wurde dort am 1. März 1762 als Sohn des Weinhändlers François G. und dessen Gattin Françoise Goguette getauft. Seit dem 1. September 1788 arbeitete er zusammen mit Alexis Villaume als Gehülfe bei dem Luthier Claude Aubert [2]) in Troyes, dessen Geschäft sie 1791 unter ihrer eigenen Firma V. & G. übernahmen. Giron verheiratete sich am 19. Nivôse des Jahres V (8. Januar 1797) mit Marie Claude Chominot aus Troyes und starb hier im Alter von 70 Jahren am 19. Mai 1832. — Die Firma V. & G. baute außer Guitarren auch Geigen, die (nach v. Lütgendorff) nicht schlecht sein sollen. Auch befaßten sie sich mit der Herstellung von Violinsaiten, wie es verschiedene in Troyes noch erhaltene Instrumente mit der Signierung

„FABRIQUE DE CORDES A VIOLON
Première Fabrique de France"

bestätigen.

Vimercati, Gaspare. (Mandoline No. 653.)

Ein ausgezeichneter Mandolinenmacher, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mailand lebte; seine Arbeitszeit wird vorläufig durch die Jahre 1766 und 1790 begrenzt. Seine Werkstatt war »nella contrada della Dogana«, wo auch G. Presbler und A. Monzino (s.S. 263 u. 260) wohnten; sein Ladenschild war ein Mond (»al segno della Luna«), während Presblers Schild eine Sonne zeigte. Der bekannte Mandolinenvirtuose Pietro V. (geb. 1779, gestorb. 27. Juli 1850 zu Genua), den die Italiener den „Paganini der Mandoline" nannten, war vielleicht ein Sohn Gaspars. — Der Ursprung der Familie V. ist anscheinend in Venedig zu suchen, wo im 17. Jahrhundert zwei ausgezeichnete Geigenbauer dieses Namens wirkten: Pietro V. (arbeitete v. 1640—60) und dessen Sohn Paolo V. (1660—1710), ein Schüler von Carlo Tononi. (Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 1. Aufl., S. 683.)

Mandolinen von Gaspare V. befinden sich im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 533) und in der Sammlung Gautier-Nizza.

Vinaccia, Antonio. (Mandola No. 665).

Vinaccia, Gennaro. (Mandolinen No. 655 und 656, Mandolone No. 670.)
(Vgl. auch Mandora No. 524 u. Mandoline No. 657.)

Die weitverzweigte Familie Vinaccia in Neapel, die besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts blühte und noch heute der Kunst der

[1]) v. Lütgendorffs Angabe „1708—10" (a. a. O., 1. Aufl., S. 683) beruht auf einem Irrtum; die betreff. Jahreszahlen müssen unrichtig entziffert sein.

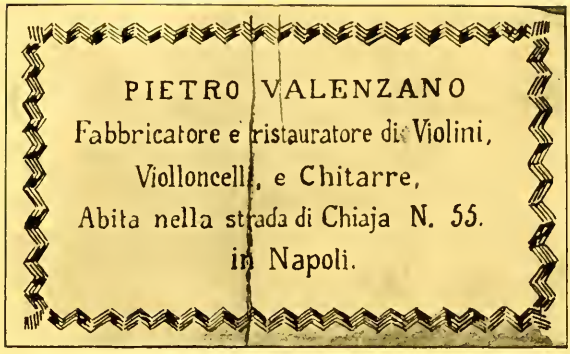
[2]) Eine Doppelguitarre von ihm a. d. J. 1789 befindet sich in der Kgl Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 355).

Vorfahren treu gebliebene Vertreter aufzuweisen hat, zählt die hervorragendsten Mandolinenmacher Italiens zu ihren Mitgliedern. Als Stammvater der Familie kann Gennaro V. gelten, der etwa 1715 geboren wurde. Seine Werkstatt befand sich Strada Rua Catalana, wo auch später alle seine Söhne arbeiteten. Außer schönen Mandolinen und Mandolen baute er auch ausgezeichnete Geigen und Violoncelli in der Art der Gagliani in Neapel; sein Ladenschild war ‚sub signo Cremonae'. Er scheint — wie es die Mandoline No. 655 beweist — etwa bis zum Jahre 1780 gearbeitet zu haben. Seine drei Söhne, Giovanni, Antonio und Vincenzo, die ca. 1740—45 geboren sein müssen, wurden ebenfalls treffliche Mandolinenmacher; der mittlere, Antonio, war der bedeutendste dieser Brüder. Von Giovanni, der seinen Vatersnamen übrigens gern »Vinaccio« schrieb, haben sich Arbeiten aus den Jahren 1767—77 erhalten; Antonios Arbeitszeit wird durch die Jahre 1764 und 1792 begrenzt.[1]) Er wohnte zuerst zusammen mit seinen Brüdern alla Strada della rua Catalana, später (1779) allein in Via Constantii. Seine Instrumente zeichnen sich durch reiche, geschmackvolle Einlagearbeit aus; besondere Erwähnung verdienen in dieser Hinsicht die im „Museo spagnuolo" zu Neapel aufbewahrten prächtigen Mandolinen, die er für den König Carl III. von Spanien (reg. 1759—1788) verfertigte.[2]) Als Geigenbauer ahmte er wie sein Vater Nicola Gagliano nach, während sein jüngerer Bruder Vincenzo V. nach dem Modell Joseph Guarneris baute. Vincenzos Arbeitszeit wird durch die Jahre 1767 und 1794 begrenzt; auf einem Zettel aus dem Jahre 1785 ist als seine Adresse »Sito Nella Calata di Spitaletto« verzeichnet. Auch seine Mandolinen sind sorgfältig gearbeitet und reich eingelegt. Ein Nicola V., von dem nur eine Mandola a. d. J. 1775 bekannt ist, könnte möglicherweise ebenfalls ein Sohn Gennaros sein; jedenfalls hatte auch er in der Rua Catalana seine Werkstatt. — 1780 war in Neapel ferner ein Domenico V. als Mandolinenmacher ansässig. Antonio V. hatte einen Sohn Mariano, der (1796) Via Constantii No. 18 wohnte, also die väterliche Werkstatt übernommen hatte. — Gaetano V., offenbar ein Enkel Gennaros und vielleicht ein Sohn Giovanni V.'s, geb. ca. 1760, war ebenfalls ein geschickter Guitarren- und Mandolinenmacher, der nachweisbar von 1779–1831 arbeitete und Rua Catalana No. 46 wohnte.[3]) Sein

[1]) v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Auflage S. 683 f.) nimmt zwei verschiedene Träger des Namens Antonio V. an und bezeichnet (nach dem Vorbilde G. de Picolellis) Gaetano und Gennaro als Söhne des älteren Antonio. Diese Angaben sind jedoch mit den Lebenszeiten der einzelnen Familienmitglieder unvereinbar und daher irrtümlich. Die Jahreszahl ‚1734' des Zettels von Antonio I muß auf einem Lesefehler (statt ‚1784') beruhen. Gennaros Söhne arbeiteten seit 1765 selbständig, müssen also um 1740 geboren sein, wonach Gennaros Geburt um 1715 anzusetzen ist. „Antonio I" müßte dann also ca. 1685 geboren sein und noch als fast hundertjähriger Greis (1781) gearbeitet haben! Gaetano soll ebenfalls ein Sohn dieses älteren Antonio sein, was aber der Tatsache widerspricht, daß er noch 1831 arbeitete und sein Sohn Pasquale erst 1806 geboren wurde. G. de Picolellis' Angabe bei Antonio V.: „Giovanni, Vincenzo, Gennaro e Gaetano V., suoi figliuoli" enthält noch gröbere Irrtümer, da sich ja Giovanni, Antonio und Vincenzo auf ihren Zetteln ausdrücklich als Söhne des Gennaro („filius Januarii") bezeichnen!

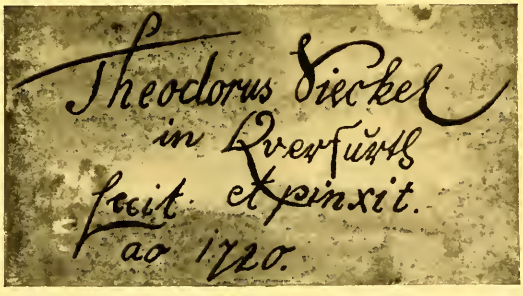
[2]) G. de Picolellis, „Liutai antichi e moderni", Firenze 1885, p. 91. („... Fece pochi strumenti ad arco, ma costruì eccellenti mandolini, i quali sono apprezzatissimi e specialmente per la perfezione della tastiera. Nel Museo Spagnuolo del palazzo detto degli Studi in Napoli, vi sono conservati strumenti che egli fece pel re Carlo III. di Borbone, i quali hanno i fondi ornati con bellissime tarsie di ebano, madreperla e tartaruga.")

[3]) F. S. Kandler erwähnt ihn in seinem Aufsatz „Neapel im Jahre 1826" als einen „Meister subalterner Klasse". (Vgl. Zeitschrift „Caecilia", 6. Bd., S. 292.)



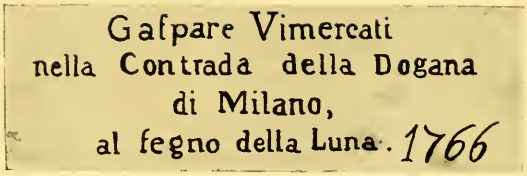
Zettel zur Guitarre No. 558 (Seite 150).

Zettel zur chromat. Harfe No. 382 (Seite 17).

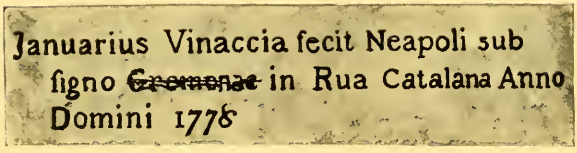


Zettel zur Spitzharfe No 387 (Seite 23).

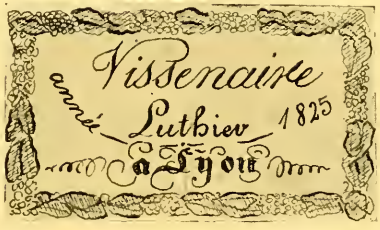
Zettel zur Baßguitarre No. 596 (Seite 167).



Zettel zur Mandoline No. 653 (Seite 217).

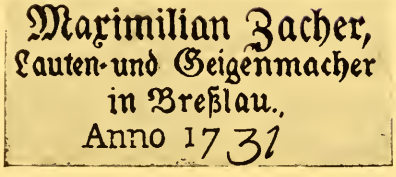


Zettel zur Mandoline No. 655 (Seite 218).



Zettel zur Baßguitarre No. 597 (Seite 167).

Zettel zur Terzguitarre No. 577 (Seite 157).



Zettel zur Laute No. 503 (Seite 98).

Sohn Pasquale V., geb. 20. Juni 1806, gest. ca. 1885, gilt als der beste Mandolinenmacher des 19. Jahrhunderts und soll als erster Stahlsaiten an Stelle der früher allgemein üblichen Messingsaiten verwendet haben (?) Seine Nachfolger wurden seine Söhne — die fünfte Generation der Familie! — Gennaro & Achille V., die als »Fratelli V. (fu Pasquale & Co.) firmieren und Strada S. Maria la Nova 25 ihre Mandolinen- und Guitarrenfabrik betreiben. Außerdem sind als Mandolinen- und Guitarrenmacher noch heute Giuseppe (Via Mancinelli 45) und Gaetano V. (Via Catalana — dem alten Stammsitz der Familie — No. 96) in Neapel ansässig.

Eine neap. Mandoline von Gennaro V. befindet sich in der Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 753), ein Violoncello v. 1779 im „Metropolitan Museum" zu New York (No. 955). — Mandolinen von Giovanni V. besitzen das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (v. 1767; No. 530), Karl Zach-Wien (v. 1768), E. de Bricqueville-Versailles (v. 1769), die Kgl. Sammlung zu Berlin (v. 1770; Coll. Snoeck No. 310), René Savoye-Paris (v. 1774), das Städt. Museum zu Braunschweig (v. 1777; No. 54) und das Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 1470). – Mandolinen und Mandolen von Antonio V. sind vertreten bei R. Savoye-Paris (Mandolinen v. 1764, 1772, 1785, 1789), im „Conservatoire" zu Paris (Mandolen v. 1772, No. 246; und v. J. 1783, No. 240), im „Metropolitan Museum" zu New York (Mandola v. 1773, No. 1062; Mandoline v. 1781, No. 2140); eine Mandola v. 1779 besitzt D. F. Scheurleer im Haag, eine Mandoline v. 1792 ist im „Nordiska Museet" zu Stockholm (No. 119) etc. — Mandolinen von Vincenzo V. besitzen die Kgl. Sammlung zu Berlin (v. 176..; Coll. Snoeck No. 311) und das „Metropolitan Museum" zu New York (v 1770, No. 1070); eine Mandoline v. 1785 war 1872 im „South Kensington" Museum zu London ausgestellt. Alfredo Keil-Lissabon besitzt eine Mandoline v. 1794 (No. 32) und außerdem je eine Mandoline v. 1790 und 1791 von Antonio V. (No. 204 u 31). — Eine Mandola von Nicolo V. a. d. J. 1775 bewahrt das „Germanische Museum" zu Nürnberg. — Eine Mandoline v. Dominico V. a. d. J. 1780 gehört der Donaldson-Sammlung des „Royal College of Music" zu London und ist in dem Prachtwerk von Hipkins & Gibb auf Tafel XXIII abgebildet. – Von Mariano V. ist eine Mandoline a. d. J. 1796 im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel zu finden (No. 250). — Eine Mandoline von Gaetano V. v. 1779 besaß Karl Zach in Wien, eine Guitarre aus demselben Jahre Alfredo Keil-Lissabon (No. 44), eine Guitarre v. 1795 das „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen (No. 343), eine Mandoline v. 1797 das „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg etc. Ein Zettel von ihm a. d. J. 1831 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 37 No. 431) nachgebildet.

Vissenaire, ... (Baßguitarre No. 597.)

Ein geschickter Guitarren- und Geigenbauer, der aus Mirecourt stammte und sich in Lyon niederließ (Place Confort No. 16); seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1823 und 1869 begrenzt. Auch seine beiden Söhne, die meist zusammen arbeiteten („V. frères... Fournisseurs du Conservatoire, Place des Jacobins, Lyon"), waren gute Geigenbauer. Der jüngere, L. Nicolas V., starb 1890 zu Lyon.

Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 1. Aufl., S. 687. Bei C. Pierre ist der Name V. nicht erwähnt.

Wainert, Anton. (Terzguitarre No. 577.)

Ein tüchtiger Instrumentenmacher, der anscheinend deutscher Abkunft war und zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als die Stadt durch die dritte Teilung Polens preußisch geworden war, in Warschau lebte. Da nach v. Lütgendorffs Angabe (a. a. O., 1. Aufl., S. 676) dort nichts über ihn zu ermitteln war, ist anzunehmen, daß er bald nach der Konstituierung des Großherzogtums Polen (1807) die Stadt Warschau wieder verlassen hat. Er soll übrigens seinen Namen häufig in polonisierter Orthographie »Vainert« geschrieben haben.

Zacher (Zachar), Maximilian. (Laute No. 503.)

Ein trefflicher Geigen- und Lautenmacher, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Breslau lebte und hauptsächlich hübsche »Violes d'amour« (Liebesgeigen) baute. v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl., S. 720) gibt als Grenzjahr seiner Arbeitszeit 1770 an; doch sind uns in Sammlungen nur Instrumente aus der Zeit von 1730 bis 1745 bekannt. Biographische Angaben über ihn sind — wie leider über alle älteren Breslauer Lauten- und Geigenmacher (z. B. Johannes Roismann, Thomas Rauch, Joh. Michael Stürtzer etc.) — bisher noch nicht ermittelt.[1])

Eine »Viole d'amour« v. J. 1730 besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 864), eine weitere v. J. 1745 das „Schlesische Museum" zu Breslau (Inv. No. 124 : 05). Im „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen befindet sich eine (jetzt umgearbeitete) »Viole d'amour« v. 1736; ein Zettel aus einem derartigen Instrument v. J. 1732 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Tafel XXXIV No. 406) nachgebildet.

Ergänzungen

zum „Verzeichnis der Instrumentenbauer" (S. 231 f.).

Alberto, Pietro (Seite 231).

Mattheus Buckenberg heiratete Albertos Tochter Virginia i. J. 1592.

Attore, Michele (Seite 231).

Im Jahre 1628 arbeitete A. wieder in Padua. Ein Chitarrone aus diesem Jahre (irrtümlich unter dem Namen »Alton« zitiert) befindet sich im Conservatorium (R. Istituto L. Cherubini) zu Florenz (No. 55), das auch von

Challiot, Pierre (Seite 232)
eine Pedalharfe besitzt (No. 76).

Deleplanque, Gérard J. (Seite 235).

Im „Musée du Conservatoire" zu Brüssel befindet sich ferner ein Cistre v. 1774 (No. 2509). Auch Alfredo Keil-Lissabon besitzt ein derartiges Instrument (v. 1770; No. 35).

Fabbricatore. Gennaro (Seite 240).

Eine Lyra-Guitarre v. J. 1811 (mit dem Adreßvermerk „Strada S. Giacomo No. 37") gehört dem Conservatorium zu Florenz (No. 61); ferner von

Franco, Stefano (Seite 245)
eine Mandola v. J. 1692 (No. 59).

[1]) Eine Durchforschung des Breslauer Stadtarchivs und alter Breslauer Kirchenbücher würde in dieser Beziehung manch wertvolles Ergebnis liefern, zumal E. G. Baron 1725 auch die Breslauer Lauten, die „nicht zu verachten" wären, rühmend erwähnt.

Gollberg, Johann (Seite 245).
Eine Laute v. J. 1759 besitzt das „Nordiska Museet“ zu Stockholm (No. 120); ebenso von

Jerner, Johann (Seite 248)
eine schwed. Theorbe v. J. 1802 (No. 123) und eine Lyra-Guitarre v. J. 1807 (No. 132); von

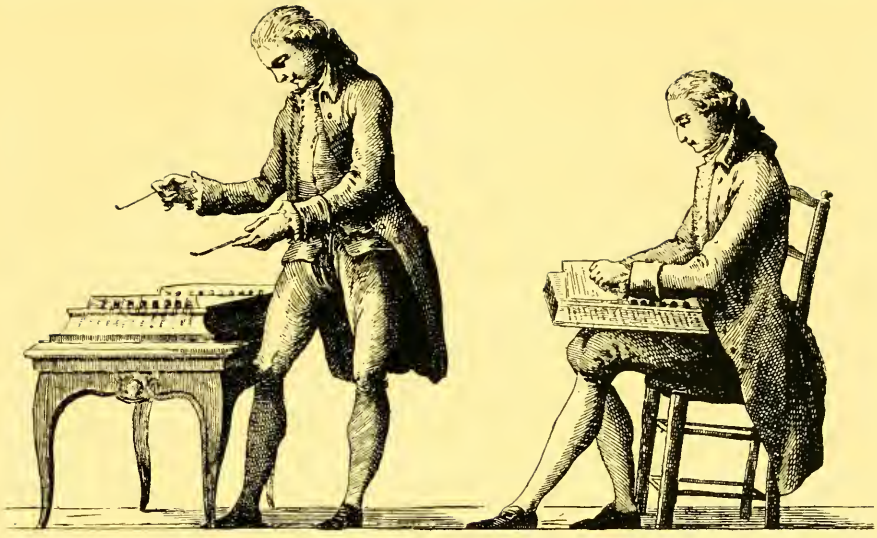
Kraft, Peter (Seite 251)
eine Cither v. J. 1780 (No. 129), eine Baß- oder Theorbencither v. J. 1787 (No. 126), eine schwed. Theorbe v. J. 1795 (No. 122) und ein Clavichord v. J. 1806 (No. 160); von

Kren, Franz (Seite 252)
eine Schlagzither v. J. 1844 (No. 134), und von

Longman & Broderip (Seite 256)
ein Tastencistre (»Keyed English Guitar« No. 128).

Marconcini, Aloisio (Seite 256).
Die Vornamen »Aloisio« und »Luigi« sind im Italienischen identisch.

Renault & Chatelain (Seite 264).
Eine weitere Pedalharfe besitzt das Museum des „Conservatoire“ zu Paris (No. 1379. Im Katalog v. L. Pillaut ist die Firma irrtümlich als „René Ablt (!) & Ch.“ zitiert).

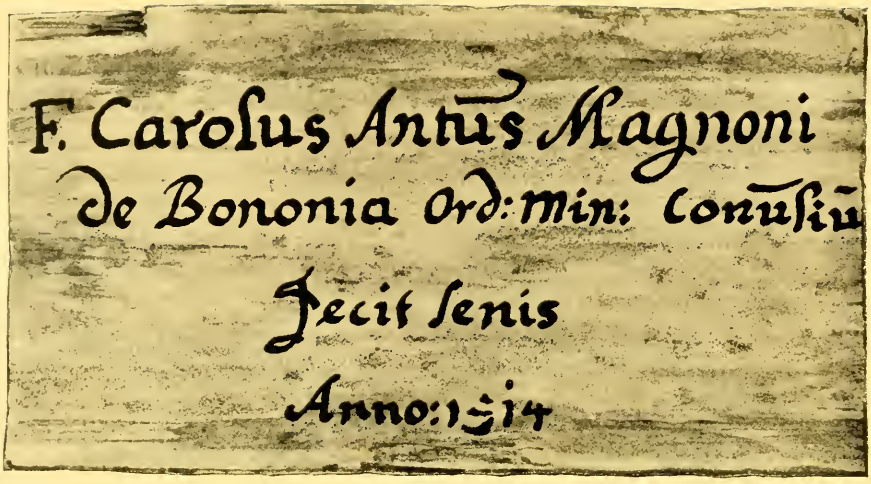


Timpanon. *Psalterion.*

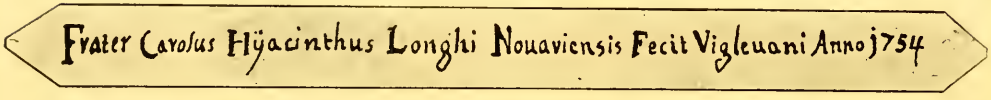
Kupferstiche aus de Labordes „Essai sur la musique“, Paris 1780

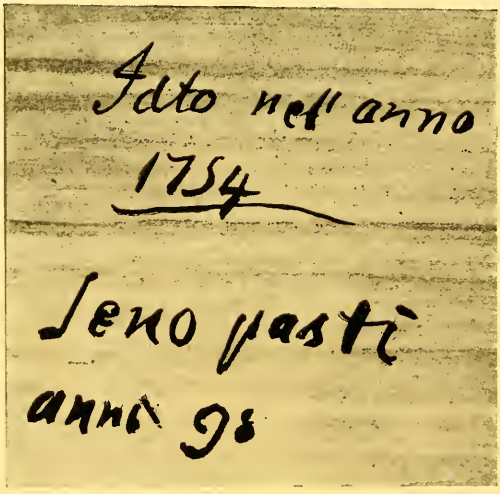
Kupferstich aus Bonannis „Gabinetto armonico“, Rom 1722.

Hackebrett-Spieler.



Inschrift zum Salterio No. 675 (Seite 292).





Zettel
und Inschrift
zum Salterio No. 690
(Seite 299).

Inschrift zum Hackebrett No. 694 (Seite 301).

Hackebretter.

Das Hackebrett, das ähnlich der Radleier (Vielle), dem Dudelsack (Musette) und dem »Rebec« von jeher einen nur geringen Rang unter den Musikinstrumenten einnahm,[1]) ist anscheinend aus dem alten Psalter hervorgegangen und als letzter Sprößling dieses im Altertum und Mittelalter sehr gebräuchlichen ehrwürdigen Tonwerkzeugs zu betrachten. Gemäß ihrer mit Klöppeln erfolgenden Spielart können die Hackebretter als „besaitete Schlaginstrumente" bezeichnet werden.

Der mittelalterliche Psalter (griech.: *ψαλτήριον*, lat.: psalterium) war ein sehr einfaches harfenartiges Instrument, das keinen eigentlichen Resonanzkörper besaß, sondern nur aus einem drei- oder viereckigen Rahmen bestand, zwischen dem zehn oder mehr Darmsaiten aufgespannt waren, die mit den Fingerspitzen oder einem Plektrum — einer Federpose oder 1—2 hölzernen oder metallenen Stäbchen — angerissen wurden. Wie fast alle Zupfinstrumente entstammt auch der Psalter Vorderasien: in den muselmännischen Ländern und in Vorderindien hat sich bis heute ein derartiges Instrument unter dem Namen »Santir« erhalten, das gleich der arabischen Laute durch die Kreuzzüge Eingang in Europa fand; ebenso scheint der im Alten Testament häufig erwähnte »Nebel« der Hebräer ein psalterähnliches Instrument gewesen zu sein.

Wie aus zeitgenössischen Beschreibungen und zahlreichen Darstellungen der bildenden Kunst hervorgeht, wurde der auch »Sambiut«, »Saltirsanch« und »Rotte« (Rotta) genannte Psalter im Mittelalter in verschiedenen Typen gebaut; am meisten verbreitet war die dreieckige, dem griechischen Buchstaben Δ oder einem Triangel entsprechende Form, doch waren auch regelmäßig viereckige und sich mehr oder minder dem Trapez

[1]) Luscinius erwähnt z. B. in seiner 1536 erschienenen „Musurgia": „**Inſtrumentum ignobile eſt, propter ingentem ſtrepitum vocum...**" („Es ist kein vornehmes Instrument, wegen des starken Geräusches seiner Saiten .. "), und Mattheson sagt im „Neu-eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, Seite 280): „Die tändlenden Hackbretter (außer dem groſſen mit fleiſchernen [Darm-] Saiten bezogenen Pantalon genandt / welches doch priveligirt iſt) ſollen in die verdächtigen Häuſer angenagelt werden." (Ueber das »Pantalon« vgl. Seite 290 des vorlieg. Katalogs.)

nähernde Formen anzutreffen. — Von dem dreieckigen oder deltaförmigen Psalter berichtet Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ (Basel 1511): „Das pſalterium das noch in Ubung iſt / das hab ich nye anderſt geſehen dann dreyecket.“ Beim Spiel wurde das Instrument quer über die Brust gelegt und die Spitze des Dreiecks nach unten gerichtet, so daß die breite Basis zwischen den Armen und Händen ruhte und die Finger zum Schlagen der Saiten benutzt werden konnten.[1]) Martin Agricola bildet in seiner „Musica instrumentalis deudsch“ (Wittenberg 1528) einen derartigen dreieckigen Psalter ab, der mit 25 diatonisch gestimmten Saiten im Umfang von F—b^2 bezogen war; Abbildungen älterer Instrumente lassen einen Bezug von 8—20 Saiten erkennen. Jedoch verschwand der Psalter als Musikinstrument noch im Laufe des 16. Jahrhunderts, so daß Praetorius in seinem „Syntagma Musicum“ (Wolfenbüttel 1618) keinen selbständigen Bericht geben konnte, sondern Virdungs Angaben übernehmen mußte („... dieweil ich ſonſten keinen Bericht oder Nachrichtung haben können / wie vnd welcher geſtalt dieſelbe vns jetziger zeit vnbekante Inſtrumenta gebraucht worden ...“).

Das Hackebrett (ital.: Salterio tedesco; franz.: Tympanon, Psaltérion; engl.: Dulcimer) hat sich anscheinend während des späten Mittelalters aus dem trapezförmigen Psalter entwickelt, dessen ursprünglich freier Rahmen schon früher durch einen mit zwei Schallöchern versehenen Resonanzboden ausgefüllt worden war; Uebergangsformen zwischen Psalter und Hackebrett sind in verschiedenen alten Totentanz-Darstellungen nachweisbar. — Wie sich aus der italienischen Bezeichnung »Salterio tedesco« schließen läßt, ist der Gebrauch des Hackebretts — d. h. des mit Klöppeln geschlagenen Psalters — vermutlich zuerst in Deutschland aufgekommen. Die englische Bezeichnung »Dulcimer« weist auf seine Verwandtschaft mit einem als »Dulce melos« bekannten, wahrscheinlich dem Clavichord ähnlichen Tasteninstrument hin, das als einer der ältesten Vorläufer des Klaviers bezeichnet werden kann (vgl. Seite 20 im 1. Bande des Katalogs). — Das Hackebrett oder Salterio des 16.—18. Jahrhunderts besitzt einen scharfen und durchdringenden, aber wegen der fehlenden Dämpfung ziemlich verschwommenen, stets nachhallenden Klang. Es hat die Form eines gleichwinkligen Trapezes und besteht aus einem flachen Resonanzkörper von Fichten- oder Obstbaumholz, dessen Boden und Decke durch niedrige Zargen miteinander verbunden sind. Quer über die mit zwei Schallöchern durchbrochene fichtene Decke sind durchschnittlich zwanzig stets mehrchörige Metallsaiten gespannt, deren Mensur durch zwei in mehrere Teile zerlegte messingene Stege begrenzt wird. Zu jedem Saitenchor gehören zwei, drei, vier oder noch mehr im Einklang

[1]) Vgl. hierzu die Abbildung auf Seite 314 des Katalogs (Ausschnitt aus einem Gemälde von Hans Memling).

gestimmte einzelne Saiten, und zwar wurde für die tieferen Chöre (teilweise übersponnener) Messing-, für die höheren Chöre Stahldraht verwendet. Der Saitenbezug war anfangs nur zweichörig und rein diatonisch gestimmt; Mersenne z. B. beschreibt in seiner „Harmonie universelle“ (Paris 1636) ein psalterförmiges Psaltérion, das nur 13 Doppelsaiten im Umfang von c—g^1 mit einem in g gestimmten tieferen Chor besaß. Doch waren damals in Italien bereits größere und vollkommenere Instrumente im Gebrauch, die über einen teilweise chromatischen Umfang von $2^3/_4$—3 Oktaven (f—d^3 bezw. f^3) verfügten. Dieser größere Umfang wurde durch eine besondere Anlage der ungefähr spitzwinklig auf beiden Seiten der Decke sich gegenüberstehenden Stege erzielt, deren hölzerne Untersätze durchbrochen waren, um den zwischen ihnen hindurchgeführten Saitenchören Raum zu gewähren. Die einzelnen Saitenchöre waren mit Rücksicht auf die mit Klöppeln erfolgende Spielart, um ein nahes Zusammenliegen zu vermeiden, stets so angeordnet, daß alle ungradzahligen Chöre — der erste, dritte, fünfte Chor usw. — und alle gradzahligen Chöre — der zweite, vierte, sechste Chor usw. — auf je einem gemeinsamen Steg ruhten und durch die Oeffnungen des entgegengesetzten Steges hindurchliefen. Die über den zur linken Seite aufgestellten Steg gespannten, zum Melodiespiel benutzten höheren Saitenchöre wurden durch den Steg meist im Verhältnis von 2 : 3 geteilt, so daß der links vom Steg liegende kürzere Teil der Saite die höhere Quinte des rechts vom Steg liegenden Saitenteils ergab. Doch kamen auch zuweilen andere proportionale Teilungen — wie 3 : 4 (reine Quarte), 4 : 5 (große Terz) etc. — vor, wie überhaupt die Saitenanordnung und -stimmung beim Hackebrett anscheinend vielfach schwankend war und die Beherrschung des Instruments daher große Uebung erfordert haben muß. — Die deutschen Hackebretter waren im allgemeinen größer und tiefer gestimmt als die italienischen Salterii, deren Spiel auch in den Klöstern eifrig gepflegt wurde.

Außer der gewöhnlichen Spielweise mit Klöppeln war namentlich in Italien auch die Anwendung von Ring- oder Federplektren oder ein bloßes Anzupfen der Saiten ohne Zuhülfenahme eines Plektrum gebräuchlich. Derartig behandelte Instrumente wurden im 18. Jahrhundert in Frankreich »Psaltérions« genannt, während die eigentlichen Hackebretter »Tympanons« hießen. (Vgl. die beiden Abbildungen auf Seite 285.) — Die metallenen oder hölzernen Klöppel waren hammer- oder löffelförmig; zur Erzielung eines weicheren Tons wurden sie auf der einen Seite gewöhnlich mit weichem Leder oder Filz bekleidet.

Joh. Philipp Eisel gibt in seinem „MUSICUS *αὐτοδίδακτος*“ (Erfurt 1738, S. 65) folgende originelle Beschreibung des Hackebretts:

„Das Hacke-Bret iſt ein länglicht-viereckiges mit metallenen Saiten, wie ein **Clavichordium, bezogenes Inſtrument,** darauf man mit zweyen forne etwas gebogenen

Stecklein ſchläget, und nach Noten allerhand Stücke ſpielet. Dieſes tändlende Inſtrument iſt zwar nicht ohne alle Annehmlichkeit, und wird dann und wann bey Kirchen- und andere Muſiqve zum Accompagnement gebrauchet. Weil es aber bisher ſo übel gemißbrauchet worden, wollen wir deſſen weiter nicht gedenken; Wer einen extraordinairen Appetit darzu hat, mag ſeine Liebhaber aufſuchen und von ſolchen es erlernen."

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erregte der Violinist Pantaleon Hebenstreit (geb. 1696 zu Eisleben, gest. 1750 zu Dresden) in ganz Europa durch sein virtuoses Hackebrettspiel ungemeines Aufsehen. Er benutzte hierzu ein von ihm erfundenes oder eigentlich nur vervollkommnetes Hackebrett, dem König Ludwig XIV., als Hebenstreit sich im Jahre 1705 am Pariser Hofe hören ließ, zu Ehren seines Erfinders den Namen »Pantaleon« oder »Pantalon« beilegte.[1]) Große historische Bedeutung hat Hebenstreits »Pantaleon« dadurch erlangt, daß es die unmittelbare Anregung zu den in verschiedenen Ländern — Italien, Deutschland und Frankreich — fast gleichzeitig auftauchenden Versuchen zur Erfindung eines mit einem Hammermechanismus versehenen Klavierinstruments, des Hammerklaviers oder Pianoforte, gab; die Priorität dieser epochemachenden Erfindung (1709) gebührt bekanntlich dem Paduaner Bartolomeo Cristofori in Florenz (vgl. Seite 115 im 1. Bande des Katalogs). Auf das Pantaleon dürfte auch die große Beliebtheit zurückzuführen sein, die das vorher nur wenig geachtete Hackebrett während des 18. Jahrhunderts genoß: ähnlich wie Vielle und Musette wurde es zu einem von der vornehmen Welt in Frankreich und auch in Italien viel gepflegten Modeinstrument, und es ist eine ganze Anzahl von italienischen Musikern und Dilettanten bekannt (Florido Jannesi, Abt Franciosi, Saverio Mattei, Giov. Batt. dall'Olio, Regina Heiß geb. de Luca etc.), die als Salterio-Virtuosen auftraten und z. T. auch Verbesserungen an dem Instrument vornahmen, die hauptsächlich in einer vorteilhafteren Saiten- und

[1]) Vgl. Koch-Dommers „Musikalisches Lexikon", Seite 664: „Hinsichts der Einrichtung und des Tractamentes ist das Pantalon dem einfachen Hackebrette sehr ähnlich; sein Corpus aber, etwa viermal so lang und doppelt so breit, hat zwei Resonanzböden, von denen der eine mit Draht-, der andere mit Darmsaiten bezogen ist. Doch giebt es auch Pantalons, die nur einen mit Darmsaiten bespannten Resonanzboden haben . . . . . Sein Umfang betrug zwischen vier und fünf Oktaven; der Bezug war mehrchörig, der Klang stark und namentlich in der Tiefe sehr pomphaft, nur klangen die Saiten bei schneller Spielart zu lange nach, was notwendigerweise Undeutlichkeit und unangenehmes Dissoniren zur Folge haben mußte, etwa als wenn man auf einem Claviere mit aufgehobenem Dämpfer spielt. Dieser sowie andere Uebelstände, wozu auch das häufige Reißen der Darmsaiten gehörte, bewirkten, daß das Instrument sehr bald nach dem Tode seines Erfinders und Meisters der Vergessenheit anheimfiel; der um 1789 zu Ludwigslust verstorbene Georg Noelli, Kammermusikus und Pantalonist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, soll der letzte Virtuose darauf gewesen sein, wenigstens verschwand mit ihm das Instrument aus der Oeffentlichkeit."

Steganordnung zur Erzielung einer vollständigen Chromatik bestanden.[1]) Ein derartiges großes chromatisches Hackebrett (holländ.: »Hakbord«) ist im „Muzijkaal Kunst-Woordenboek“ von J. Verschuere Reynvaan (Amsterdam 1795, Plaat 23) abgebildet; bezogen war es mit 21 fünfchörigen und mit 9 bedeutend längeren einzelnen Saiten für die Töne der großen Oktave, so daß es einen fast durchweg chromatischen Umfang von vier Oktaven (C—c^3) besaß.

Als Erbauer guter Salterii ist Antonio Battaglia bemerkenswert, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Mailand wirkte; Instrumente von ihm sind in der Kgl. Sammlung zu Berlin (v. J. 1761 u. 1766) und im Conservatorium zu Mailand (v. J. 1767) vertreten. — Ein besonders hübsch ausgestattetes italienisches Salterio besitzt das Cölner Musikhistorische Museum in No. 688 (s. Seite 296 des Katalogs).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts sank das Hackebrett wieder zu seiner früheren untergeordneten Stellung hinab; es erhielt sich nur noch im Gebrauch umherziehender Musikanten und in der Tanzmusik der Dorfschenken. Heute ist es auch hier fast gänzlich verschwunden und in modernisierter Form nur noch in ungarischen Zigeunerkapellen als »Cymbal« (Cymbalon) anzutreffen. Es ist dies ein großes tischförmiges Hackebrett mit drei- und vierchörigem chromatisch gestimmtem Saitenbezug im Umfang von vier Oktaven (E—e^3), das mit klöppelartigen Holzhämmern gespielt wird.

[1]) Vgl. hierzu L. F. Valdrighi, Musurgiana I. („Scrándola. Pianoforte. Salterio“.) Modena 1879.

No. 675. **Salterio** (italienisches Hackebrett)
mit folgender geschriebenen Inschrift auf einem herausnehmbaren Brettchen des Bodens: „**F. Carolus Ant**[oni]**us Magnoni / de Bononia ord**:[inis] **min**:[orum] **Conv**[entua]**liu**[m] / **Fecit Senis / Anno : 1514**“. Das kunstlos gearbeitete Salterio ist das älteste datierte Instrument des Museums. — Die Deckenränder werden von geschnitzten vergoldeten Leisten eingefaßt. In die beiden Schallöcher der Decke sind hübsche vergoldete Rosetten aus Pergament eingelassen, die ergänzt worden sind.

Der Bezug besteht aus 19 vierchörigen Saiten. Die ursprünglichen Stege waren nicht mehr vorhanden und sind in der Werkstatt des Museums rekonstruiert worden. (Für den in der Subdominante gestimmten tiefsten Chor ist ein einzelner kleiner Steg vorgesehen; alle übrigen Chöre laufen über zwei lange Stege.) Die Anhängestifte und Wirbel sind nicht auf den Deckenrändern, sondern in abweichender Anordnung seitlich an den Zargen angebracht.

Vordere Breite 61½ cm, hintere Breite 24½ cm, Tiefe 20½ cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 286.

No. 676. **Hackebrett,**
deutsche Arbeit anscheinend noch aus dem 16. oder 17. Jahrhundert. In der Decke des roh gearbeiteten Instruments befinden sich zwei große aus dem Deckenholz geschnitzte Rosetten mit Kerbschnitzeinfassung.

Der Bezug besteht aus 14 vierchörigen Saiten, die an eigenartigen keilförmigen Stimmwirbeln angespannt sind. Die beiden langen Stege sind in Anlehnung an die Abbildungen bei Virdung (1511) und Luscinius (1536) ergänzt worden. — Bemerkenswert sind drei an den Deckenrändern angebrachte als Hülfsstege dienende bewegliche eiserne Plättchen, die ähnlich wie die Haken der ›Hakenharfen‹ (s. S. 11) eine Höherstimmung einzelner Chöre (f, c) um einen Halbton bewirken.

Vordere Breite 97 cm, hintere Breite 73 cm, Tiefe 39 cm.

No. 677. **Salterio** (ital. Hackebrett)
aus dem 17. Jahrhundert. Den Deckenrand und die beiden in die Schallöcher der Decke eingelassenen vergoldeten Rosetten umsäumen Einlagen von Elfenbein und farbigem Holz. Die vier Ecken der Decke sind mit Schnitzerei versehen.

Der Bezug besteht aus 10 drei- und 7 vierchörigen Saiten, und zwar gehören zu allen ungradzahligen Saitenchören je drei, zu allen gradzahligen (in Grundton und Quinte gestimmten) Chören (mit Ausnahme des dreichörigen tiefsten Chors) je vier einzelne Saiten. Die Stege waren zum größten Teil nicht mehr vorhanden und sind ergänzt worden.

Vordere Breite 66½ cm, hintere Breite 43½ cm, Tiefe 24½ cm.

No. 678. **Salterio** (ital. Hackebrett)
ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert. Die Deckenränder des einfachen Instruments sind von geschnitzten vergoldeten Holzleisten umsäumt. In der Decke befinden sich zwei Schallöcher mit (ergänzten) hübschen Rosetten aus Pergament.

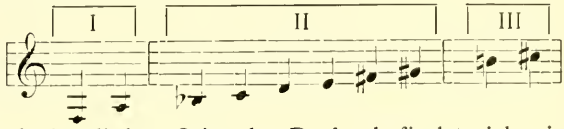
Der Bezug besteht aus 11 drei- und 9 vierchörigen Saiten in derselben Gruppierung wie bei dem vorhergehenden Salterio No. 677. Die Stege waren nicht mehr vorhanden und sind in ähnlicher Anordnung wie bei No. 675 ergänzt; nur laufen die beiden tiefsten Chöre über kleine einzelne Stege.

Vordere Breite 68½ cm, hintere Breite 36 cm, Tiefe 31½ cm.

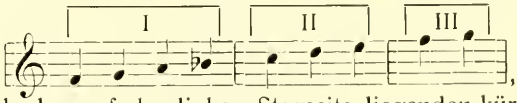
No. 679. Salterio (ital. Hackebrett)

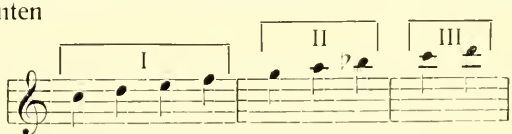
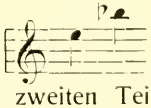
aus dem 17. Jahrhundert. In die Schallöcher der mit farbigen Barockornamenten bemalten Decke des hübschen Instruments sind zwei vergoldete Pergament-Rosetten eingelassen.

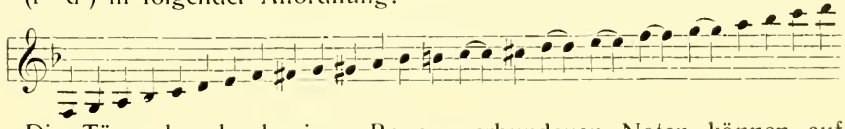
Der Bezug besteht aus 11 drei- und 9 vierchörigen Saiten in derselben Gruppierung wie bei No. 677 und 678. — Da bei diesem Instrument noch die Originalstege vorhanden sind, läßt sich (durch Vergleichung mit dem mit Tonbezeichnungen versehenen Salterio No. 682) folgende Anordnung des Saitenbezugs erkennen: Der Steg auf der rechten Seite der Decke ist in drei Teile zerlegt, von denen der erste (unterste) zwei, der mittlere sechs und der dritte (höchste) wieder zwei Chöre trägt, die die Töne:



ergeben; auf der linken Seite der Decke befindet sich ziemlich nahe an der Seitenzarge ein einzelner Steg für den zweittiefsten Chor g. Der zwischen den beiden Schallöchern angebrachte linke Hauptsteg ist in drei Teile zerlegt, von denen der erste vier, der zweite drei und der dritte zwei Chöre trägt. Der auf der rechten Seite des Steges liegende längere Teil der betreffenden Saiten, die durch die Oeffnungen des gegenüberstehenden rechten Steges hindurchlaufen, ergibt die Töne:



während durch den auf der linken Stegseite liegenden kürzeren Saitenteil, da der Steg die Saiten im Verhältnis von 2:3 teilt, die entsprechenden höheren Quinten

erzielt werden. (Die verminderte Quinte

des höchsten Chors auf dem zweiten Teil des Steges wird durch eine etwas schräge Stellung dieses Steges erzielt.) Das vorliegende Instrument besitzt demnach einen Umfang von zwei Oktaven und einer Sexte (f—d^3) in folgender Anordnung:



Die Töne der durch einen Bogen verbundenen Noten können auf zweierlei verschiedene Weise hervorgebracht werden, da sie auf beiden Seiten des linken Stegs (als Grundton und als höhere Quinte) vorhanden sind.

Vordere Breite 70 cm, hintere Breite 37½ cm, Tiefe 30 cm.

No. 680. Hackebrett,
deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Vorder- und Hinterzargen des roh gearbeiteten Instruments sind mit originellen Holzschnitzereien versehen; die Schnitzerei in der Mitte der Vorderzarge stellt zwei an Weintrauben pickende Haubenlerchen dar. In der Decke befinden sich zwei primitive Schallöcher mit ergänzten Rosetten.

Der Bezug besteht aus 19 fünfchörigen Saiten. Die Stege waren nicht mehr vorhanden und sind nach der Anordnung von No. 675 ergänzt.

Vordere Breite 1,02 m, hintere Breite 58 cm, Tiefe 37 cm.

No. 681. Salterio (ital. Hackebrett)
aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. In der Decke des schmucklos ausgestatteten Instruments befinden sich zwei Schallöcher, die von Elfenbeinringen umsäumt und mit (ergänzten) hübschen Rosetten aus Pergament versehen sind.

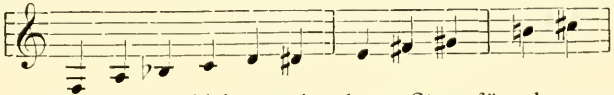
Der Bezug besteht aus 24 vierchörigen Saiten. Die Stege waren nicht mehr vorhanden und sind nach der Anordnung von No. 678 ergänzt.

Vordere Breite 81 cm, hintere Breite 47½ cm, Tiefe 34 cm.

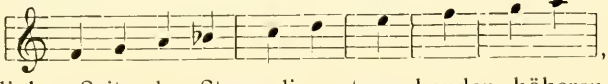
No. 682. Salterio (ital. Hackebrett)
aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Zargen, die Deckeneinfassungsleisten, die Stege und die Füßchen, auf denen das Instrument ruht, sind mit vergoldeten Schnitzereien im Barockstil verziert. In der Decke befinden sich abweichenderweise keine Schallöcher; zur Schallverstärkung ist der untere Boden fortgelassen.

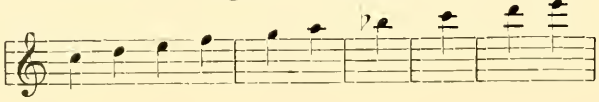
Der Bezug besteht aus 13 drei- und 10 vierchörigen Saiten; zu den tiefsten drei und allen ungradzahligen Chören gehören je drei, zu allen gradzahligen Chören (mit Ausnahme des tiefsten) je vier einzelne Saiten.

Wie sich aus den noch erhaltenen Originalstegen, dem ursprünglichen Saitenbezug und einigen auf die Decke geschriebenen Tonbezeichnungen erkennen läßt, ist die Saitenanordnung und -stimmung, die mit geringen Abweichungen auch für die übrigen italienischen Salterii dieser Zeit Geltung gehabt haben dürfte (vgl. die Bemerkung zu No. 679), beim vorliegenden Salterio folgende: Der Steg auf der rechten Seite der Decke ist in drei Teile zerlegt, von denen der erste sechs, der mittlere drei und der dritte zwei Chöre trägt, die die Töne



ergeben. Außer einem kleinen einzelnen Steg für den zweittiefsten Chor g ist auf der linken Seite der Decke ein fünffach zerlegter Steg aufgestellt, der vier, zwei, zweimal je einen und zwei Chöre trägt, die auf der rechten Seite des Stegs die Töne



auf der linken Seite des Stegs die entsprechenden höheren Quinten:

ergeben. (Vgl. hierzu die Bemerkung zu No. 679, Seite 293.) Der Umfang des Instruments beträgt demnach fast drei Oktaven (f—e^3); die Skala der verfügbaren Töne entspricht No. 679, nur daß hier noch dis^1 und e^3 und außerdem a^2 doppelt vorhanden ist.

Vordere Breite 73 cm, hintere Breite 38 cm, Tiefe 32 cm.

No. 683. Salterio (ital. Hackebrett)
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zargen und Decke sind mit hübschen Blumen-, Putten- und Tiermalereien geschmückt. In die beiden Schallöcher der Decke sind vergoldete Pergament-Rosetten eingelassen.

Der Bezug besteht aus 14 drei- und 10 vierchörigen Saiten; zu den ersten fünf und allen ungradzahligen Chören gehören je drei, zu allen übrigen Chören je vier Saiten. Jeder der beiden Stege ist in zwei Teile zerlegt; über den rechten Steg laufen je sechs, über den linken Steg sechs und fünf Chöre. Der tiefste Saitenchor (f) ist über einen besonderen kleinen Steg gespannt. — Stimmung und Umfang sind ähnlich wie bei dem vorhergehenden Salterio No. 682.

Vordere Breite 73 cm, hintere Breite 39½ cm, Tiefe 34 cm.

Abbildung auf Seite 298.

No. 684. Salterio (ital. Hackebrett)
aus derselben Zeit wie No. 683. Vordere und hintere Zargen weisen primitive Kartuschenbemalung auf. Die Deckenränder sind mit farbigem Papier beklebt. In die beiden Schallöcher der Decke sind kunstlose Pergament-Rosetten eingelassen.

Der Bezug besteht aus einer (tiefsten) drei- und 22 vierchörigen Saiten. Die Stege waren nicht mehr vorhanden und sind in ähnlicher Anordnung wie bei No. 682 ergänzt. Bemerkenswert ist, daß die Quinten ergebenden ungradzahligen Saitenchöre zur Erzielung einer kürzeren Mensur über einen besonderen Sattel gespannt sind.

Vordere Breite 76 cm, hintere Breite 41 cm, Tiefe 35 cm.

No. 685. Salterio (ital. Hackebrett)
aus dem 18. Jahrhundert. In die beiden Schallöcher der Decke des schmucklos ausgestatteten Instruments sind vergoldete Papprosetten eingelassen.

Der Bezug besteht aus 14 dreichörigen und 10 vierchörigen Saiten, die hinsichtlich der Gruppierung mit No. 683 übereinstimmen. Die Stege mußten z. T. ergänzt werden und sind ähnlich wie bei No. 683 angeordnet.

Vordere Breite 76½ cm, hintere Breite 41 cm, Tiefe 34 cm.

No. 686. Hackebrett,
deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. In die beiden Schallöcher der Decke sind hübsche vergoldete Pergament-Rosetten eingelassen. Die beiden Messingstege werden von kleinen hölzernen vergoldeten Untersätzen getragen, die an die Bauernfiguren des Schachspiels erinnern.

Der Bezug besteht aus 24 teils vier-, teils dreichörigen Saiten; dreichörig sind die ungradzahligen höheren Saitenchöre. Der Steg auf der rechten Seite der Decke ist in zwei Teile zerlegt, von denen der erste sechs, der zweite fünf Chöre trägt, während der linke Steg dreifach geteilt ist und vier, zwei und vier Chöre trägt. Drei Saitenchöre der tiefsten Oktave (f, g, b) sind über besondere kleine Stege gespannt; die übrige Anordnung ist ähnlich wie bei No. 682.

Vordere Breite 76½ cm, hintere Breite 40 cm, Tiefe 34 cm.

No. 687. Salterio (ital. Hackebrett)

aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1732); auf den Boden ist folgender geschriebener Zettel geklebt: „**S. M. / Li 8. Aprile / MDCCXXXII / Fece.**“ Die Zargen des im Renaissancestil ausgestatteten hübschen Instruments sind mit Goldornamenten auf rot lackiertem Grunde bemalt; die äußeren Zargen sind außerdem mit geschnitzten und mit Perlmutter eingelegten Ebenholzauflagen verziert. In das Schalloch der Decke ist eine vergoldete Pergament-Rosette eingelassen.

Der Bezug besteht aus 21 dreichörigen Saiten. Die Stege waren nicht mehr vorhanden und sind in ähnlicher Anordnung wie bei No. 679 ergänzt.

Vordere Breite 96 cm, hintere Breite 56½ cm, Tiefe 37 cm.

No. 688. Salterio (ital. Hackebrett),

vielleicht eine Venezianer Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das prächtige, reich vergoldete und bemalte Instrument ist in italienischem Rokokostil ausgestattet. Die Decke, in deren beide Schallöcher kunstvolle vertiefte Pergament-Rosetten eingelassen sind, sind mit schöner Blumenmalerei geschmückt. Die Zargen sind aus Spiegelglas und mit hübsch ausgeführten Amorettengruppen und Blumengewinden bemalt. Die Zargenleisten und die Füße, auf denen das Instrument ruht, sind mit vergoldeten Holzschnitzereien verziert.

Der Bezug besteht aus 25 vierchörigen Saiten. Auf der rechten Seite der Decke ist ein langer Steg, der 10 Chöre trägt, ferner für den drittiefsten und den höchsten Chor je ein einzelner kleiner Steg aufgestellt. Der Steg auf der rechten Seite der Decke ist dreifach geteilt und mit vier, zwei und drei Chören bespannt. Außerdem ist rechts von diesem Steg unmittelbar am Deckenrand ein Hülfssteg vorhanden, der vier über die ganze Breite der Decke gespannte und durch die übrigen Steguntersätze hindurchlaufende Baßchöre trägt; die Anschlagstelle dieser vier Chöre liegt zwischen dem Hülfssteg und dem rechten Hauptsteg.

Vordere Breite 74½ cm, hintere Breite 38 cm, Tiefe 31½ cm.

Abbildung auf Seite 297.

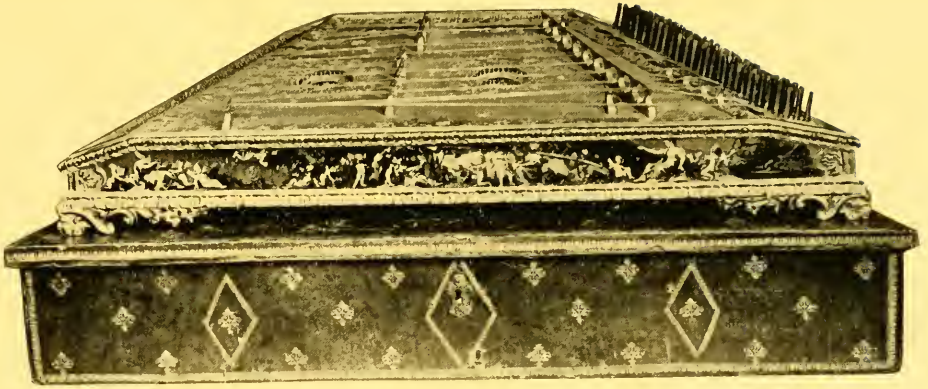
Zu dem schönen Instrument gehören ein Paar löffelartige Original-Klöppel und ein hellbrauner goldgepreßter Lederkasten, der mit dunkelrotem Damast ausgeschlagen ist.

No. 689. Tympanon (französ. Hackebrett)

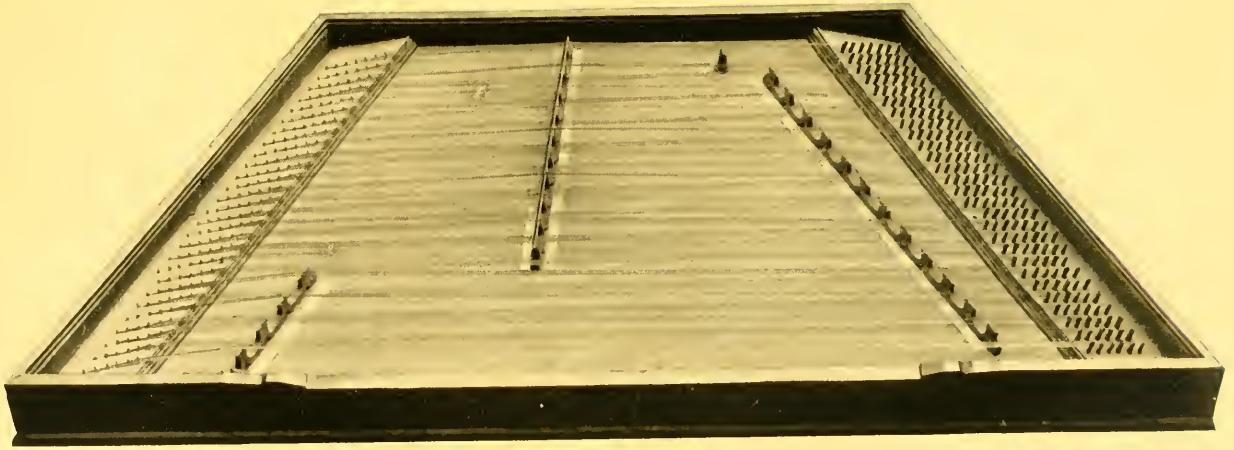
aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Instrument ist mit einem Deckel verschließbar, der ebenso wie die Zargen mit zahlreichen ausgeschnittenen kolorierten Kupferstichen (Heiligenbildchen) beklebt ist. In die beiden Schallöcher der von vergoldeten geschnitzten Leisten eingefaßten und mit Blumenmalerei geschmückten Decke sind hübsch gearbeitete vertiefte Rosetten eingelassen.

Der Bezug besteht aus 18 vierchörigen Saiten. Die Stellung der beiden Stege, von denen der linke sechs, der rechte elf Saitenchöre trägt, ist insofern von der gewöhnlichen Anordnung abweichend, als die tieferen Chöre über den linken dicht am Deckenrand aufgestellten Steg gespannt sind, so daß die Quinten ergebenden höheren Chöre über den auf der rechten Seite der Decke angebrachten Steg laufen.

Vordere Breite 1,01 m, hintere Breite 39 cm, Tiefe 31 cm.



No 688. Salterio aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Text: Seite 296.



No. 693. Großes Hackebrett aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Text: Seite 300.

No. 683. Salterio aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Text: Seite 295.

No. 698. Kantele. „Pasi Jääskeläisen", Haapevesi (Finland). Text: Seite 304.

No. 690. Salterio (ital. Hackebrett)
mit folgendem geschriebenen Zettel im Innern: „**Frater Carolus Hyacinthus Longhi Nouariensis Fecit Vigleuani Anno 1754**“.[1]) In der rechten Ecke des Bodens findet sich außerdem folgende Inschrift: „**Fato nel' anno / 1754 / Zeno Pasti / anni 98**“. — Das im Barockstil ausgestattete eigenartige Instrument ruht auf vier vergoldeten geschnitzten Füßen; auch die unteren Zargenleisten und die beiden in die Schallöcher eingelassenen vertieften Pergament-Rosetten sind vergoldet.

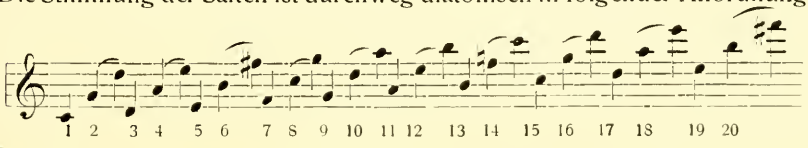
Der Bezug besteht aus 15 drei- und 10 vierchörigen Saiten, die abweichend von allen übrigen Salterii des Museums gruppiert sind: dreichörig ist der 1.—4., 6., 7., 9., 10., 12., 13., 15., 16., 18., 20. u. 22. Chor; vierchörig der 5., 8., 11., 14., 17., 19., 21. u. 23.—25. Chor. Außer je zwei feststehenden äußeren Stegen besitzt das Instrument einige in der Mitte der Decke aufgestellte lose Stege, deren ursprüngliche Stellung leider nicht mehr genau erkennbar war. Die äußeren Stege sind durch eine von der Vorderzarge aus mittels zweier Knöpfe zu regierenden Zugvorrichtung verstellbar eingerichtet, indem unmittelbar neben den beiden Hauptstegen je ein ebenso langer, an der Oberfläche mit Filz bekleideter Hülfssteg angebracht ist, der nach Belieben an die Saiten gedrückt werden kann und dadurch eine Höherstimmung derselben um einen Halbton bewirkt.[2]) — Die Saitenanhängestifte sind nicht an der Zarge, sondern neben den äußeren (festen) Stegen auf der Decke befestigt. An der linken Zarge befinden sich nur die Anhängestifte für je eine (entsprechend längere) Saite der sieben tiefsten Saitenchöre; diese Einzelsaiten waren anscheinend in der tieferen Quinte der betreffenden Haupttöne gestimmt.

Vordere Breite 1,01 m, hintere Breite 60 cm, Tiefe 33½ cm.

Nachbildung der Inschriften auf Seite 286.

No. 691. Salterio piccolo (kleines ital. Hackebrett)
aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Zargen des anscheinend für ein Kind verfertigten niedlichen Instruments sind mit farbigen Blumenmalereien auf hellgrünem Grunde geschmückt; in gleicher Weise sind die Seitenwände des Kastens, in dem das Instrument ruht, bemalt. In die beiden Schallöcher der Decke sind zwei zierliche vergoldete Rosetten eingelassen.

Der Bezug besteht aus 20 dreichörigen Saiten, die über zwei Stege auf schachfigurenartigen vergoldeten Untersätzen gespannt sind. Die Stimmung der Saiten ist durchweg diatonisch in folgender Anordnung:



[1]) Novariensis = aus Novara, der Hauptstadt der gleichnamigen Provinz in der Landschaft Piemont. Vigliano ist ein kleiner Flecken in derselben Provinz.

[2]) Die Einführung dieser beweglichen Stege wird dem Abt Franciosi in Florenz zugeschrieben. Vgl. Valdrighi, l. c., pag. 40: „... l'abbate Franciosi di Firenze . inventò alquanti scranelli flessibili *(bewegliche Stege)*, facili ad alzarsi ed abbassarsi, onde con essi montare i bemolli prima di cominciare una suonata in tono che per sua natura si portasse alla chiave. Ma tale montatura di bemolli restando stabile nel corso intero delle suonate rendeva impossibile il montare: e non v'essendo al mondo buone suonate che non modulino molto o poco, la medicina riusciva più nocente del male medesimo; perciò il Franciosi non ebbe seguaci.“

Das Instrument besitzt also einen Umfang von zwei Oktaven und übermäßiger Quarte (c^1—fis^3); die diatonischen Töne von g^1—h^2 sind doppelt, d^2 und e^2 dreifach vorhanden.

Vordere Breite 40½ cm, hintere Breite 22 cm, Tiefe 20 cm.

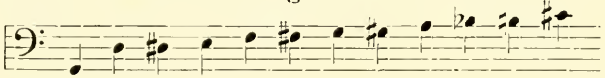
No. 692. Salterio piccolo (kleines ital. Hackebrett),
ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert. Das hübsche Instrument ist aus Zypressenholz verfertigt; in die beiden Schallöcher der Decke sind zwei vergoldete Pergament-Rosetten eingelassen. Es steht in einem hölzernen Kasten, dessen Deckel mit einer Malerei versehen ist, die inmitten einer Landschaft eine Gruppe von Engeln zeigt, von denen einer ein Salterio schlägt.

Der Bezug besteht aus 17 dreichörigen Saiten, deren Stimmung ebenso wie bei No. 691 gewesen sein dürfte. Beide Stege, die ebenfalls auf vergoldeten schachfigurenartigen Untersätzen ruhen, sind in je zwei Teile zerlegt; der rechte Steg trägt vier und fünf Chöre, während über den linken Steg zweimal je vier Chöre gespannt sind. Die Anhängestifte und Wirbel der Saiten sind wie bei dem ältesten Salterio No. 675 seitlich an den Zargen angebracht.

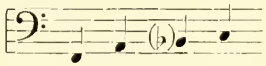
Vordere Breite 50½ cm, hintere Breite 24½ cm, Tiefe 21 cm.

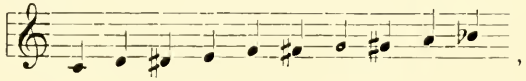
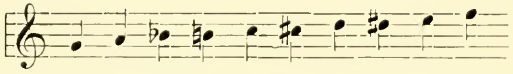
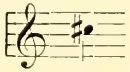
No. 693. Großes **Hackebrett**,
süddeutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Zargen des gut gearbeiteten Instruments sind in Nußbaum fourniert und mit hübschen Einlagen von verschiedenfarbigen Hölzern verziert.

Der Bezug besteht aus 8 (tieferen) sechs- und 19 (höheren) siebenchörigen Saiten in folgender Anordnung: Ueber den Steg auf der rechten Seite der Decke laufen folgende zwölf Chöre:



Die vier tiefsten Baßchöre



sind über einen besonderen Steg gespannt, der zur linken Seite nahe an der Zarge aufgestellt ist. Der linke Hauptsteg ist mehr nach der Mitte der Decke zu gerückt und trägt die zehn höheren Chöre, die auf der rechten (längeren) Seite des Stegs die Töne:

auf der linken (kürzeren) Seite die entsprechenden höheren Quinten:

ergeben. Der auf dem obersten gradzahligen Chor hervorgebrachte Ton

wird durch einen kleinen Hülfssteg erzielt, der etwas nach links gerückt über dem rechten Hauptsteg angebracht ist. — (Die Tonbenennungen sind am Instrument selbst durch kleine auf die Decke geklebte

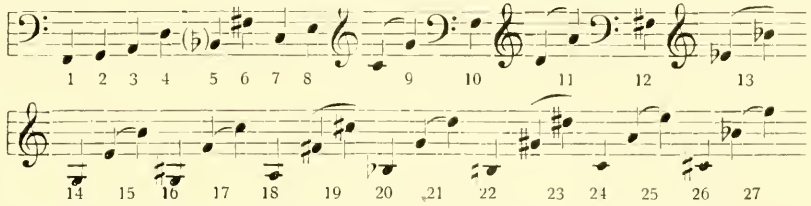
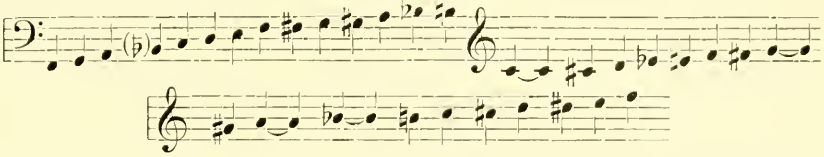
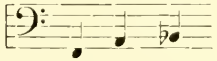
beschriebene Streifen gekennzeichnet.) Die Reihenfolge der einzelnen Saitenchöre wird durch folgendes Notenbild veranschaulicht:

Das Instrument besitzt demnach einen Umfang von drei Oktaven (F—f³) in folgender Anordnung:

Vordere Breite 1,26½ m, hintere Breite 71 cm, Tiefe 55 cm.

Abbildung auf Seite 297.

No. 694. Großes **Hackebrett,**

laut Messing eingelegter Inschrift auf dem vorderen oberen Zargenrand von „**JOSEPH WEIXELPAMER**“ erbaut; in einer vertieften Kartusche auf der Stirnseite der Vorderzarge ist außerdem die Jahreszahl **MDCCCXI** (1811) angebracht. Die Zargen des sorgfältig gearbeiteten Instruments sind aus Nußbaumholz und an den Vorderwänden mit ornamentalen Kerbschnitzereien verziert. In die beiden Schallöcher der Decke sind hübsch geschnitzte hölzerne Rosetten eingelassen, die tanzende Bauernpaare darstellen.

Der Bezug besteht aus 25 fünfchörigen Saiten in ganz ähnlicher Anordnung wie bei dem vorhergehenden Hackebrett No. 693. Der linke Steg trägt zehn, der rechte zwölf Chöre, während die drei Baßchöre



über einen besonderen Steg gespannt sind, der zur linken Seite nahe an der Zarge aufgestellt ist.

Vordere Breite 1,13½ m, hintere Breite 65½ cm, Tiefe 46 cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 286.

No. 695. Salterio,

italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert; ein eigenartiges psalterartiges Instrument (»Salterio testa di porco« d. h. in Schweinskopf-Form), das einer »Arpanetta« oder »Spitzharfe« (s. No. 386—389, Seite 21—24 des Katalogs) nicht unähnlich ist, jedoch nur einseitigen Bezug hat. In das Schalloch der Decke ist eine vertiefte vergoldete Pergament-Rosette eingelassen.

Der Bezug besteht aus 29 zweichörigen Saiten im diatonischen Umfang von c—c⁴ (vier Oktaven).

Breite 82 cm, Tiefe 44½ cm.

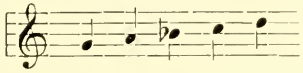
Gusli und Kantelen.

Die russische »Gusli« und die finnische »Kantele« gehören zu der großen Zahl der fast über die ganze Erde verbreiteten sehr alten harfenähnlichen Zupfinstrumente mit flachen liegenden Schallkörpern, zu der auch die süddeutsche und österreichische Schlagzither (s. S. 39 ff.) zu rechnen ist. Als eine Urform dieser Gruppe ist die schon im grauen Altertum bei den vorderasiatischen Völkern gebräuchliche »Sambuka« zu betrachten, worauf die mittelalterliche Bezeichnung des Psalters als »Sambiut« oder »Sambut« zurückzuführen ist. Ebenso ist das bei den muselmanischen Völkern sehr beliebte »Kanûn«, das persische »Santir«, das chinesische »Yangkin« (oder kurzweg »Kin«), das japanische »Koto« u. v. a. zu den zitherartigen Instrumenten zu zählen, denen auch verschiedene ähnliche europäische Volksinstrumente — wie das altdeutsche »Scheitholt« als Vorläufer der Zither, das norwegische »Langleik« und die verschiedenen Abarten der russischen »Gusli« — beigesellt werden können.

Die »Gusli« ist ein altes russisches Volksinstrument, das schon im zentralen Mittelalter bekannt war. In seiner ältesten Form bestand es aus einem kleinen flachen unregelmäßig viereckigen Schallkörper mit einer Decke aus Ahornholz, die mit 5—13 diatonisch gestimmten Metallsaiten bezogen war; die Spielart erfolgte durch Zupfen der Saiten mit den Fingerspitzen, während das starke Nachhallen der Saiten durch Auflegen des Handballens verhindert wurde. Dieser altrussischen »Gusli« sehr ähnlich sind die Nationalinstrumente der slavischen Nachbarvölker: die finnische »Kantele« (s. u.), das esthnische »Kannel«, das litauische »Kankles« und das lettische »Kuakles«. Die im 14. und 15. Jahrhundert aufgekommene spätere Form der »Gusli« hat große Aehnlichkeit mit dem mittelalterlichen Psalter; der Schallkörper erhielt eine trapezartige, an den Breitseiten glockenähnlich abgerundete Gestalt und unterschied sich auch durch erheblicheren Umfang und größere Saitenzahl von dem ältesten Typ des Instruments (s. No. 696 des Katalogs). Der Bezug umfaßte 18—32 diatonisch gestimmte Darmsaiten; die Spielart war harfenmäßig, d. h. die Saiten wurden mit den Fingern beider Hände arpeggierend berührt. Dieselbe Spielweise kam auf der im 18. Jahrhundert beliebten tischförmigen »Gusli« zur Anwendung, die sich äußerlich an das damalige Clavichord anlehnte und mit chromatisch gestimmten Metallsaiten im Umfang von fünf Oktaven bezogen war.

In jüngster Zeit hat W. W. Andreef (vergl. Seite 227 des Katalogs) die »Gusli« in sein großrussisches Orchester aufgenommen und zu diesem Zwecke verschiedene Verbesserungen an dem Instrument vollzogen; auch ließ er auf Anregung N. P. Fomins durch den Instrumentenbauer A. J. Goergens mit Tastatur versehene »Guslis« herstellen.

Die »Kantele« spielt in dem finnischen Nationalepos »Kalevala« eine große Rolle; der Sage nach soll der Volksheld Wäinemöinen das Instrument aus dem Kinnbacken eines Hechtes hergestellt und die Saiten aus dem Schweife des Hüsi-Rosses verfertigt haben. Bei dem zähen Festhalten der Finnen an alten Sitten und überkommenen Bräuchen hat sich die Kantele bei der ländlichen Bevölkerung — besonders als Begleitinstrument zu den Gesängen der »Kalevala« — bis zur Gegenwart im Gebrauch erhalten. Die »Kantele« hat einen zitherähnlichen, an der rechten Seite meist abgerundeten Schallkörper aus Fichten- oder Birkenholz mit Zargen aus Nußbaumholz und war anfangs nur mit fünf Roßhaarsaiten bezogen, die in



gestimmt wurden. Im Laufe der Zeit wurde Metalldraht als Saitenmaterial eingeführt; die Zahl der Saiten vergrößerte sich auf 13 in der Stimmung der vollständigen Tonleiter und ist heute auf 25—35 in diatonischer Anordnung gestiegen. Als Stimmungstonarten sind G-dur oder G-moll vorherrschend. — Zum Spiel wird die Kantele auf den Schoß gelegt; die Saiten werden mit den Fingern beider Hände arpeggierend angezupft.

No. 696. Gusli,

primitive russische Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Der Resonanzkörper ist aus Fichtenholz und hat die Form eines Trapezoids mit abgerundeten Breitseiten. Die hohen Zargen, die die Verbindung zwischen Boden und Decke bilden, sind stark eingebuchtet.

Der Bezug besteht aus 28 diatonisch gestimmten Darmsaiten, die über zwei geschweifte Stege gespannt und an hölzernen in die Decke eingelassenen Wirbeln befestigt sind.

Breite 98½ cm, Tiefe 50 cm.

No. 697. Kantele

aus dem 19. Jahrhundert. Das Korpus des einfach ausgestatteten Instruments ist an der rechten Seite abgerundet. Boden und Decke sind aus Fichten-, die Zargen aus Nußbaumholz; Zargen und Decke sind rötlichbraun lackiert. In der Decke befindet sich außer einem runden Schallloch eine kleine herzförmige Schallöffnung.

Der Bezug besteht aus 25 diatonisch gestimmten metallenen Saiten (s. ob.).

Länge 1,01 m, Breite 36 cm, Höhe 10 cm.

No. 698. Kantele

mit geprägtem Metallschild in der rechten oberen Ecke der inneren Zarge: „**PASI JÄÄSKELÄISEN** / **Kantele-paja** / [Kantelen-Fabrik] **Haapavesi**“ [Ort in Finland]; unterhalb des Schallochs befindet sich außerdem ein lithographierter Zettel mit dem Namen der Firma. Aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. — Das Korpus des sorgfältig gearbeiteten Instruments zeigt trapezähnliche Form. Boden und Decke sind aus Fichten-, die dunkelbraun polierten Zargen aus Nußbaumholz.

Der Bezug besteht aus 34 diatonisch gestimmten metallenen Saiten.

Länge 98 cm, Breite 35½ cm, Höhe 10 cm.

Abbildung auf Seite 298.

STREICHINSTRUMENTE

BENUTZTE SPEZIAL-LITERATUR.

Fétis, F. J. Antoine Stradivari . . . précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet. Paris 1856.

Sandys, Will. & S. A. Forster. The history of the Violin and other instruments played on with the bow. London 1864.

Wasielewski, Wilh. Jos. v Die Violine und ihre Meister. Leipzig 1869. (5. vermehrte Auflage: 1910.)

— Das Violoncell und seine Geschichte. Leipzig 1889.

Vidal, Antoine. Les instruments à archet. Les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen. 3 tomes. Paris 1876—1878.

Rühlmann, Julius. Die Geschichte der Bogeninstrumente . . . von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Mit einem Atlas. Braunschweig 1882.

Engel, Carl. Researches into the early history of the Violin family. London 1883.

Heron-Allen, Ed. Violin-making, as it was and is. London [1885].

— De fidiculis bibliographia being the basis of a bibliography of the Violin. 2 vols. London 1890—93.

Apian-Bennewitz, Paul Otto. Die Geige, der Geigenbau und die Bogenverfertigung. Mit einem Atlas. Weimar 1892.

Tolbecque, Auguste. Notice historique sur les instruments à cordes et à archet. Paris 1898.

Grillet, Laurent. Les ancêtres du Violon et du Violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets. 2 tomes. Paris 1901.

Lütgendorff, Willibald Leo v. Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1904. (2. erweiterte Auflage: 1912.)

Schlesinger, Kathleen. The instruments of the modern Orchestra & early records of the precursors of the Violin family. Vol. II: Archaeological records. London 1910.

Drey Geiger.

Die Geigen wir gar künſtlich ziehn
Daß all ſchwermütigkeit muß fliehn/
Wie ſie erklingen künſtlich gantz
An einem Adelichen Tantz/
Mit leſen trittn höflichen prangen/
Hertzlieb ſein Hertzlieb thut vmbfangen
Das Hertz vnd Gmüt ſich freuwen muß/
Vnd tantzen mit geringem Fuß.

Aus:

Eygentliche Beſchreibung

Aller Stände auff Er-

den / Hoher vnd Nidriger / Geiſtlicher

vnd Weltlicher / aller Künſten / Handwercken

Gedruckt zu Franckfurt am Mayn.

M. D. LXVIII.

Holzschnitt von Jost Amman, Verse von Hans Sachs.

Vorlage aus der Bibliothek von Frau Ida Schöller in Düren.

Die Ursprungsgeschichte der Streichinstrumente gehört zu den am meisten umstrittenen und bisher noch keineswegs endgültig geklärten Fragen der Instrumentenkunde. Gewiß ist, daß das klassische Altertum besaitete Tonwerkzeuge, die durch Streichen mittels eines mit Tiersehne oder Roßhaar bespannten dünnen Holzstabs zur Ansprache gebracht wurden, noch nicht kannte, und daß daher die Streichinstrumente jüngeren Alters als die harfen- und lautenartigen Zupfinstrumente sein müssen, die als ihre Ahnen und unmittelbaren Vorläufer zu betrachten sind. Es ist mithin einleuchtend, daß erst nach Erfindung des die Tonerzeugung vermittelnden Geräts, des Bogens, die ersten Streichinstrumente entstanden sein können; aber es ist der Wissenschaft bisher nicht gelungen, die wichtige Frage zu lösen, ob der Bogen aus dem Plektron der Lauteninstrumente hervorgegangen sei, oder ob seine Urform die für gewisse selbstklingende Reibinstrumente benutzten hölzernen oder metallenen Friktionsstäbe bilden, deren Gebrauch sich noch heute bei verschiedenen exotischen Völkern nachweisen läßt. Möglicherweise ist die Heimat des Bogens bei den Indern zu suchen, deren uraltes »Ravanastron« (oder »Ravanahasra«), das sich in ganz ähnlicher Form bei den Chinesen als »Reh-hsien« (d. i. Zweisaiter) und bei vielen anderen asiatischen Völkerschaften findet, für eines der ersten von jeher mit einem Bogen gespielten Instrumente gehalten wird — eine Ansicht, die jedoch einer wissenschaftlichen Begründung entbehrt und daher vielfachen Zweifeln begegnet.

In das Abendland scheint der Bogen auf dem vom innern Asien nach dem Westen führenden großen Kulturstrome gelangt zu sein. Von den Indern übernahmen ihn als »Keman« die stammverwandten Perser, deren hochentwickelte Kultur bei der Eroberung ihres Reichs um die Mitte des 7. Jahrhunderts auf die Araber überging, und durch das Eindringen der maurischen Araber in die Pyrenäenhalbinsel soll der Bogen gleichzeitig mit der Laute im 8. Jahrhundert Eingang in Europa gefunden haben. Allerdings erscheint es auch nicht ausgeschlossen, daß das Abendland den Bogen

schon vor dem Einfall der Araber auf dem Wege des byzantinischen Reichs durch Vermittlung kleinasiatischer Griechen kennen gelernt haben könne.

Eine dieser von dem französischen Forscher F. J. Fétis aufgestellten (sog. „indischen") Theorie entgegengesetzte Ansicht vertritt H. Riemann mit der (heute freilich nicht mehr stichhaltigen) Annahme, die Heimat aller Streichinstrumente im Norden von Europa, in Großbritannien, zu suchen, das auch als Mutterland der vermutlich frühesten besaiteten Tasteninstrumente Beachtung verdient. (Vgl. Seite 19 im 1. Bande des Katalogs.) Als ältestes Streichinstrument wäre hiernach ein an die »Lyra« und »Kithara« des Altertums erinnerndes merkwürdiges Instrument keltischen Ursprungs, »Cruit« oder »Crwth«, anzusehen, das bei den walisischen Barden in Gebrauch war und dessen eigenartige Bauart sich in England, Irland und der Bretagne jahrhundertelang in nur wenig veränderter Form erhielt, während es auf dem europäischen Festlande eine rasche Weiterbildung und Umformung erfahren haben soll. (Vgl. hierüber Seite 364.) Anscheinend geht Riemann aber in seiner Theorie entschieden zu weit, wenn er den Bogen als eine nordeuropäische Erfindung bezeichnet, die erst durch die mit Europa in Berührung gelangten Araber dem Morgenland bekannt geworden wäre; die ältesten mit einem Bogen gespielten abendländischen Tonwerkzeuge dürften vielmehr ursprünglich der »Lyra« und »Rotte« verwandte harfenartige (d. h. Zupf-) Instrumente gewesen sein, bei denen erst später der von den Orientalen entlehnte Gebrauch des Bogens zur Anwendung kam. — Ueberhaupt haben neuere Forschungen auf diesem Gebiete die in fast alle einschlägigen Werke kritiklos übergegangene, nur auf Kombination und Hypothese beruhende „Crwth-Theorie" wieder ins Wanken gebracht und den »Crwth« nicht als Ausgangsform einer neuen Entwicklung, sondern als letztes Ueberbleibsel der überlebten harfenartigen Instrumentengattung »Rotte« angenommen, die für die Ausbildung des eigentlichen Streichinstrumententyps bedeutungslos blieb. Es würde den Rahmen dieser kurzen Einleitung weit übersteigen, auf diese strittige Frage[1]) näher einzugehen; es sei nur nochmals betont, daß für die gesamte Ursprungsgeschichte der Streichinstrumente irgendwelche auf historischer Grundlage beruhende zwingende Beweise — Berichte zeitgenössischer Schriftsteller oder einwandfreie Darstellungen der bildenden

[1]) Wichtiges neues Material hierzu bringt K. Schlesinger in ihrem Buche „The precursors of the Violin family" (London 1910) bei; die gesuchten Vorläufer-Instrumente der »Fidel« glaubt die Verfasserin in eigenartigen langhalsigen Zupfinstrumenten entdeckt zu haben, die sich in den Miniaturen des aus dem 9. Jahrhundert stammenden Utrechter Psalters wiederholt abgebildet finden und nach Ansicht der Verfasserin einen Uebergangstyp zwischen der antiken »Kithara« und den mittelalterlichen »Vielles« bilden sollen.

Kunst — bisher nicht erbracht werden konnten: die endgültige Lösung dieses schwierigen Problems bleibt noch der Zukunft vorbehalten.

Zwei verschiedene Arten von Streichinstrumenten sind es, die etwa vom 10. oder 11. Jahrhundert ab im Mittelalter neben einander verwendet wurden und sich in ihrer Bauart wesentlich von einander unterscheiden: »Fideln« (Vielles) und Geigen (Gigues). — Hauptmerkmal der Fideln ist ein flacher oder nur leicht gebogener Resonanzkörper, dessen Decke und Boden durch zwei dünne und schmale Streifen, die sog. Zargen, miteinander verbunden sind — Eigentümlichkeiten der Bauart, die schon bei den antiken Lyren, den »Rotten« und ihren Abarten anzutreffen sind. Im Gegensatz hierzu besitzt die zweite Gruppe mittelalterlicher Streichinstrumente, deren Ursprung auf das kleine arabische Rebab zurückgeführt wird, einen birnförmig gewölbten Schallkörper, auf den die Decke unmittelbar (d. h. ohne verbindende Zargen) aufgeleimt ist. Haupttyp dieser zargenlosen Instrumente sind die sog. »Rebecs«, die in etwas vervollkommneter Gestalt den Namen »Gigues (d. h. »Geigen«) erhielten.[1]) Während jedoch die Gruppe der »Gigues« nur wenige und musikalisch unergiebige Arten hervorbrachte und in der »Pochette« genannten kleinen Tanzmeistergeige im 18. Jahrhundert ein klangloses Ende fand, besaß die Gattung der »Fideln« alle Keime und Vorbedingungen zu weiterer Entwicklungsmöglichkeit: aus den alten Fideln war gegen Ende des 15. Jahrhunderts die weitverzweigte Familie der Violen (Viole da braccio, Viole da gambe) und nur wenig später aus dem Zwischenglied der »Lira da braccio« die Beherrscherin des Orchesters, die Violine hervorgegangen, die mit ihren Abarten Bratsche (Viola), Violoncell und Contrabaß Kern und Grundlage des klassischen und modernen Orchesters bildet.

*

Bei den folgenden Beschreibungen ist den zargenlosen Instrumenten der Vorrang eingeräumt, da sie gegenüber den mit Zargen versehenen Fideln und Violen stets eine wenig geachtete Rolle spielten und für die Entwicklung der heutigen Streichinstrumente nicht in Betracht kommen, daher nur noch ein historisches Interesse beanspruchen können. Zu dieser Gruppe muß auch das »Trumscheit« (Tromba marina, später »Marintrompete« oder »Nonnengeige« genannt) gezählt werden, in dem eine Urform aller besaiteten

[1]) Die Benennungen der einzelnen mittelalterlichen Instrumentenarten sind jedoch derartig schwankend und gehen so vielfach in einander über, daß es den Anschein erwecken kann, als ob bis zum 14. Jahrhundert die Namen »Lyra, Rotta, Gigue, Fidula, Vielle« etc. mehr oder minder aufs Geratewohl angewandt wären — ein Umstand, der bei den zahlreich auftauchenden Zwitterformen eine genaue wissenschaftliche Einteilung und Scheidung natürlich sehr erschwert.

Instrumente, das antike Monochord, am deutlichsten und längsten erkennbar ist. Allerdings läßt sich das »Trumscheit« nur bis zum 14. Jahrhundert zurückverfolgen, erhielt sich aber unabhängig von allen übrigen mit einem Bogen gespielten Instrumenten bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts im praktischen Gebrauch. (Vgl. Seite 315 f.)

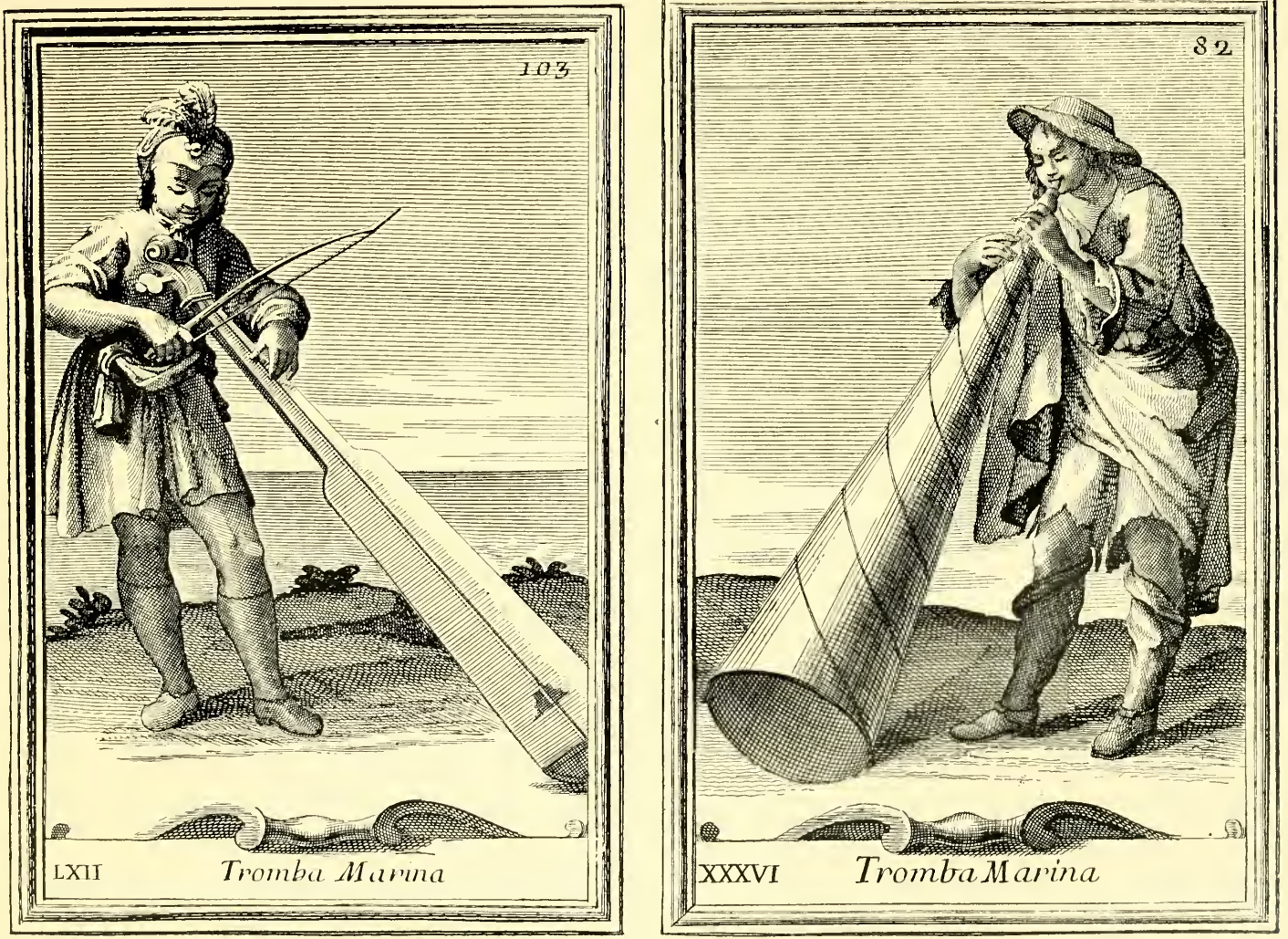
Die dem Katalog zugrunde gelegte Einteilung der Streichinstrumente ist folgende:

Streichinstrumente ohne Zargen mit (meist) rund gewölbten Schallkörpern:

Trumscheits, Marintrompeten oder Nonnengeigen. Rebecs (klein-Geigen, Gigues); Pochetten (Tanzmeistergeigen).

Streichinstrumente mit Zargen und flach gewölbten Schallkörpern: Vorläufer- und mittelalterliche Formen (Fideln, Vielles). Violenfamilie: Violen des 16. Jahrhunderts. — Lyren. — (Entwickelte) Violen des 17. und 18. Jahrhunderts: »Viole da braccio«, »Viole da gamba«; Violen mit mitklingenden (Resonanz- oder Aliquot-) Saiten (»Viole d'amore«, »Viole bastarde«, »Viole da bardone« oder »Barytons«).

Violinfamilie: Violinen (Diskantgeigen). Bratschen (Alt- und Tenorgeigen). Violoncelli u. Contrabässe (Baßgeigen). Verschiedenartige Streichinstrumente nebst Bögen.



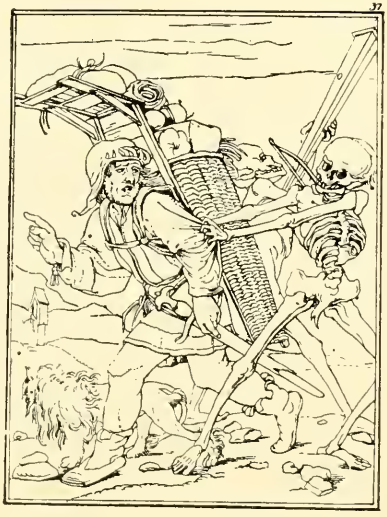
Tromba Marina-Spieler.

Kupferstiche aus Bonannis „Gabinetto armonico". (Rom 1722)

Psalter. Dicorde. Laute. Trompete (Drummet). Bloch- oder Schnabelflöte.

Ausschnitt aus dem Triptychon „Christus mit musizier. Engeln“ von Hans Memling (ca. 1480) im „Kgl. Museum der schönen Künste“ zu Antwerpen.

(Das berühmte Gemälde war ursprünglich als Schmuck der Orgelbrüstung für die Benediktinerkirche Santa Maria la Real zu Najera in Altkastilien bestimmt.)



Der Tod ein »Monochorde à archet« spielend.

Holzschnitt „der Krämer“ aus dem „Totentanz“ von Hans Holbein d. J. (ca. 1525).

Trumscheite,

Marintrompeten oder Nonnengeigen.

Das Trumscheit (Trumbscheit), später auch Marintrompete (»Trompet-Marine«), Nonnengeige, Trompetengeige genannt (lat. u. ital.: Tromba marina; franz.: Trompette marine; engl.: Trumpet Marine), ist ein gewöhnlich nur mit einer einzigen Saite bezogenes kunstloses Streichinstrument, das wahrscheinlich eine Urform der mit einem Bogen gespielten Tonwerkzeuge darstellt und insofern besonderes Interesse beansprucht, als es sich trotz seiner Primitivität in fast unveränderter Gestalt bis ins 19. Jahrhundert im Gebrauch erhalten hat. Der Name Trumscheit stammt aus dem Altdeutschen; Trumme bedeutet Trompete oder Trommel; der noch heute vorkommende Wortstamm »Scheit« findet sich auch in der Bezeichnung »Scheitholt«, dem Vorläufer der heutigen Schlagzither (vgl. Seite 40 des Katalogs). »Trompetengeige« hieß das Instrument wegen seines eigentümlichen stark schnarrenden Tones, der eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Klang einer Trompete besaß. — Die Bedeutung der aus dem Italienischen in das Französische und Englische übergegangenen Bezeichnung »Tromba Marina«, die das Trumscheit gegen Ende des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland annahm (»Marintrompete«), ist nicht recht aufgeklärt. Angeblich soll das Instrument zuerst von Seeleuten benutzt worden sein, um bei Sturm oder sonstiger Gefahr Notsignale zu geben, — was jedoch schon in Anbetracht seiner schwierigen Behandlung wenig glaubwürdig erscheint. Wahrscheinlich ist diese Annahme darauf zurückzuführen, daß ein für diesen Zweck bestimmtes großes Sprachrohr ebenfalls den Namen »Tromba marina« führte; vgl. hierzu die Nachbildung der beiden Kupferstiche aus Bonannis „Gabinetto armonico" (Rom 1722) auf Seite 313 des Katalogs. Vielleicht ist der Ausdruck »Marintrompete« als Marientrompete (»Tromba Mariana«[1]) zu deuten, da das Instrument hauptsächlich in Nonnenklöstern anzutreffen war, wo es als Ersatz der Trompete diente.

[1]) In dem Instrumenteninventar der fürstl. Anhalt. Kapelle zu Coethen v. J. 1773 figuriert z. B. als No. 36 *„eine Trompete Mariae"*. — F. W. Galpin vertritt in seinem Buche „Old English Instruments" (London 1910, p. 98) die Ansicht, die Bezeichnung »Trumpet Marine« wäre auf einen französischen Trompeter Marin oder Maurin zurückzuführen; doch entbehrt diese Annahme bisher jeder Begründung.

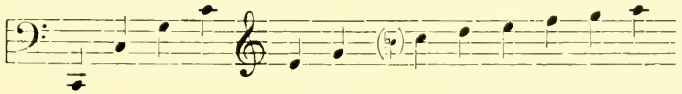
Zweifellos ist das Trumscheit unmittelbar aus dem schon im Altertum bekannten Monochord oder Einsaiter hervorgegangen — jedoch mit dem Unterschied, daß das antike Monochord nur ein physikalischer und mathematischer Tonmeßapparat war, während das Trumscheit und seine Vorläufer von Anfang an als musikalische Tonwerkzeuge gebraucht wurden. — »Monochordes« werden in der mittelalterlichen französischen Poesie wiederholt erwähnt; anscheinend sind hierunter die ältesten im Prinzip mit den späteren Trumscheits übereinstimmenden, aber leichter und kleiner gebauten Instrumente zu verstehen (»Monochordes à archet«), deren Heimat in Frankreich vermutet werden darf. Durch Hinzufügung einer zweiten und dritten Saite, die entweder im Einklang oder in der höheren Oktave und Quinte gestimmt wurden, entstanden aus den Monocordes »Dicordes« und »Tricordes«, die durch ihre Haltung bemerkenswert sind, da sie nicht wie das Trumscheit beim Spiel auf den Boden gestellt, sondern in schräger Richtung ähnlich einer Trompete in die Höhe gehoben wurden. Wenn diese eigenartige Handhabung auch nicht von den Schriftstellern erwähnt ist, so wird sie doch durch verschiedene bekannte Darstellungen der bildenden Kunst bestätigt. Als Beispiele sei auf das berühmte Triptychon „Christus mit musizierenden Engeln" von Hans Memling (ca. 1480) im Kgl. Museum zu Antwerpen, auf den Holzschnitt „der Krämer" im „Totentanz" von Hans Holbein d. J. (ca. 1525), auf das Bildnis eines Narren aus einer Holzschnittausgabe von Sebastian Brants „Narrenschiff" u. a. hingewiesen. (Vgl. die Nachbildungen auf Seite 314 des Katalogs.[1])

Das aus dem »Monochorde à archet« entstandene eigentliche Trumscheit hatte sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts entwickelt und war besonders in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden verbreitet. Bald darauf wurde es auch in Italien bekannt, während es in England am spätesten heimisch wurde und hier noch im 17. Jahrhundert als „a new instrument" galt.[2]) — Seine Bauart ist ungemein einfach: es bestand anfänglich aus drei schmalen dünnen und etwa sieben Fuß langen Brettern von Fichtenholz, die zu einem von unten nach oben sich um ungefähr vier oder fünf Zoll verjüngenden und am Fußende offen gelassenen Resonanzkasten zusammengesetzt waren. Das

[1]) Die Darstellung der aufwärts gerichteten Haltung des Instruments wird von Forschern wie G. Kastner und L. Grillet angezweifelt und als Fantasie oder Irrtum der betreff. Künstler bezeichnet; doch widerlegen die verschiedenen von einander unabhängigen Beispiele diese Annahme, zumal sie von Künstlern wie Memling und Holbein herrühren, die auch in der geringsten Einzelheit ihrer Entwürfe unbedingte Lebenstreue erkennen lassen.

[2]) Aus dem Jahre 1674 ist die Anzeige eines originellen Konzerts von vier Marintrompeten-Spielern bekannt, das im Februar des betreff. Jahres in London stattfand (*„a rare concert of four trumpets marine, never heard of before in England...."* etc.).

vordere der drei Bretter diente als Sang- oder Resonanzboden und war gewöhnlich nur mit einer einzelnen ziemlich starken Darmsaite bezogen, die mittels eines in einem schneckenartigen Wirbelkasten befestigten Wirbels angespannt wurde; zuweilen war der Sangboden wie bei der Laute von einem mit einer Rosette versehenen Schalloch durchbrochen. Der für das Trumscheit charakteristische trompetenähnliche Klang wurde durch einen eigentümlich geformten Steg erzielt, auf dem die Saite ruhte; dieser Steg führte wegen seiner einem kleinen Schuh ähnelnden Gestalt die Bezeichnung „Schuh". Der rechte seiner beiden Füße (die Sohle) wurde durch die über ihn gespannte Saite fest auf den Boden der Decke gepreßt, während der frei schwebende linke Fuß (der Absatz) durch die Schwingungen der Saite in rascher Aufeinanderfolge gegen den an dieser Stelle zuweilen mit einem Elfenbeinplättchen versehenen Boden geschnellt wurde und hierdurch einen schnarrenden, trompetenähnlichen Klang verursachte. — Beim Spiel stellte man das Instrument in schräger Richtung vor sich hin und hielt den Wirbelkasten gegen die Brust gestemmt oder über die Schulter gelehnt. In entgegengesetzter Weise wie bei allen übrigen Streichinstrumenten wurde die Saite nicht unten am Steg, sondern oben am Halse angestrichen und zur Hervorbringung der Töne mit dem Daumen der linken Hand — ähnlich wie zur Erzielung des „Flageolets" auf den heutigen Geigeninstrumenten[1]) — ganz leicht berührt. Auf diese Weise wurden die den Naturtönen der Hörner und Trompeten entsprechenden sog. harmonischen Obertöne (Aliquot- oder Teiltöne) verhältnismäßig leicht erzeugt; mit Hülfe des heute als „künstliches Flageolet" bezeichneten Effekts konnten geübte Spieler auch stufenweise Tonfortschreitungen ermöglichen. Die Saite war gewöhnlich in C gestimmt und ergab demnach folgende Tonreihe:



[2])

Die früheste Erwähnung und Abbildung des Trumscheits in der Instrumentenkunde findet sich in der „Musica getutscht" von Sebastian Virdung (Basel 1511); doch beschränkt sich der Amberger Priester auf die wenigen

[1]) Flageolet: „Bezeichnung für die durch Teilschwingungen der Saiten hervorgebrachten Töne der Streichinstrumente, welche einen eigentümlich pfeifenden, aber weichen, ätherischen Klang haben. Es wird erzeugt, indem leise mit der Fingerspitze der Punkt der Saite berührt wird, welcher genau der Hälfte, dem Drittel oder Viertel ꝛc. der Saite entspricht; diese schwingt dann nicht in ihrer ganzen Länge, sondern in 2, 3, 4 ꝛc. Abteilungen, deren jede selbständig den betreffenden Oberton hervorbringt." (Riemann.)

[2]) Die einzelnen Griffe sind bei Instrumenten des 18. Jahrhunderts häufig durch kleine auf die betreff. Stellen des Halses geklebte Papierstreifen gekennzeichnet.

Worte, daß er „ſye auch für omnütze inſtrumenta achte vñ halte".[1]) — Ebenso kurz wird das Trumscheit bei Martin Agricola (Wittenberg 1528) und bei Luscinius (Othmar Nachtgall, Straßburg 1536) abgetan; die erste ausführliche Beschreibung bietet der Schweizer Theoretiker Glareanus (Henricus Loritis G., 1488—1563) in seinem großen Werke „Dodekachordon" (»Δωδεκαχόρδον«, Basel 1547, liber I, p. 45) in lateinischer Sprache. Praetorius' „Syntagma Musicum" (Wolfenbüttel 1619, „Organographia" XXXIV. Kapitel) enthält hiervon eine wortgetreue Uebersetzung, deren wichtigste Stellen folgendermaßen lauten:

„Die Deutſchen / Frantzoſen vnd Niederländer / gebrauchen ſich heutiges Tages eines Inſtruments / welches ſie Tympaniſchizam nennen / vnd iſt von dreyen dünnen Bretterlein / ... gar ſchlecht zuſammen gefügt in die länge zugeſpitzt vnnd vff dem Obriſten Bretlein / ſonſten der Sangbodem genant / mit einer langen Därmenen Säitten bezogen / welche mit einem von Pferdehaaren gemachten / vnd mit Pech oder Colophonio beſtrichenen Bogen / vberſtrichen / vnd klingend gemacht wird.

Etliche zieben noch eine andere Säitte / ſo zweymal kürtzer iſt / darzu auff / damit die vorige ein deſto ſtärckern Klang vnd Reſonanz mit der Octava von ſich geben könne. ...

Die Spielleut tragen es vff den Gaſſen herumb / vnd haben die Spitze deſſelben / oder / wie es ſonſten genennet wird / den Halß / darinnen die Claves oder Wörbel / darmit die Säitten vffgezogen vnd geſtimpt werden / ſtecken / an die Bruſt geſetzet: Das ander Theil aber / da vnten die Höle / vnd das dreyeckichte Fundament iſt / haben ſie vorwerts hinnaus geſtreckt. Vnd halten alſo ſolch Inſtrumentin der lincken Hand / vnd Rühren an den vnterſchiedenen Punkten vnd Sectionibus (welches ſonſten vff Lauten vnd Citbern die Bünde ſind) die Säitten mit dem lincken Daumen ein wenig vnd gar gelinde an: Mit der rechten Hand aber zieben ſie den Bogen vber die Säiten hin vnd her.

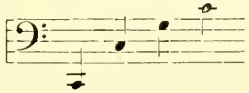
Die Tieffe der gröſten Säiten hat ihren anfang am vnterſten ende / vnd erſtreckt ſich biß oben zur Spitzen / welche an die Bruſt geſetzet wird / da denn mit dem Daumen der lincken Hand dieſelbe Säitte jederzeit hin und her wieder berühret / vnd die vnterſchiedliche Melodey zuwege bracht wird. Die Rechte Hand ſtreicht den Bogen vber die Säite / gar oben zwiſchen der Lincken Hand vnd dem oberſten Theil / alſo daß allezeit der geringſte Theil der Säiten den rechten Tonum von ſich giebet: Vnd lautet von fernen viel anmutiger als wenn man nahe darbey iſt. ...

Vnd ob zwar diejenige / ſo der Muſic vnerfahren / allein bey den Tertien, Quarten, Quinten vnd Octaven bleiben müſſen / die Tonos aber vnd Semitonia nicht wol finden können: So kan man ſie doch / wer ſich deſſen etwas fleißiger angelegen ſeyn leſt / auch zu wege bringen; Wiewol wegen deſſen / daß die lange Säite ein kirrenden vnd ſchnarrenden Sonum von ſich gibt / die Semitonia nicht wol obſervirt werden können.

[1]) In ähnlicher Weise sagt Glarean (l. c., p. 49): *„Risi ego machinamentum hominum"* („Ich lachte über diese Erfindung der Menschheit"). Ueberhaupt wurde das Instrument häufig als grotesk und humoristisch wirkend betrachtet, wie es z. B. ein bekanntes Zitat aus Molières Komödie „Le bourgeois-gentilhomme" (1670) bestätigt. Trotzdem hatte die »Trompette marine« fast das ganze 18. Jahrhundert hindurch ihren Platz in der Hofmusik der französischen Könige.

Dieſes Kirren oder ſchnarren aber / wird zu wege gebracht / durch ein kleines krummes hölzlein / deſſen breiteſtes vnd dickſtes Füßlein / vnten faſt am ende vnter die Säite / wie ſonſten ein Steg vff den Geigen / doch gar loſe geſtellet / alſo / daß der ander Theil oder Füßlein / welchem ſie etwas aus Helffenbein / oder anderer harten Scheinbahren matery vnterlegen / wie ein Schwantz herfür gehet . . . : Derſelbe beweget ſich vff dem Reſonantz oder Sangboden / wenn die Säite mit dem Bogen gerühret wird / vnd erreget alſo einen zitternden vnd ſchnarrenden Klang vnd Reſonantz. . . .

Bißweilen ſtecken ſie auch in das allervnterſte dieſes herfürgeſtreckten Theils oder Füßlin / ein gar ſubtiles Nägelchen / damit das zittern vnd ſchnarren deſto ſtärcker . . . gehöret werde. ."

Aus der eingehenden, wenn auch etwas weitschweifigen Beschreibung, die Mersenne in seiner „Harmonie universelle" (Paris 1636; „Traité des instruments à chordes", p. 217 etc.) von der Trompette marine gibt, geht hervor, daß die sich häufig findende zweite kürzere Saite in der höheren Quinte gestimmt wurde, so daß mit Hilfe der beiden Saiten eine diatonische Tonreihe erzielt werden konnte, da die durch den abwechselnd auf die erste und die zweite Saite aufgesetzten Finger erzielten Naturtöne diese Folge ergaben; auch eine dem Daumenaufsatz beim Violoncell ähnliche Spielart, bei der der Daumen der linken Hand gewissermaßen als beweglicher Steg diente, scheint gebräuchlich gewesen zu sein. Ferner waren im 17. Jahrhundert Trumscheite, die mit mehreren als Bourdons behandelten Saiten bezogen wurden, anzutreffen. So erwähnt z. B. Praetorius (a. a. O., Seite 59) ein in seinem Besitz befindliches Instrument, das vier Saiten in der Stimmung:

besaß: „**Vff der gröbſten Säite . . / wird mit dem anrühren des Daumens / die rechte Melodey / gleich wie ein rechter Clarien vff einer Trummet zu wege bracht**", während die drei höheren Saiten ähnlich wie die Bordunsaiten der Radleier und die Begleitpfeifen des Dudelsacks stets im Einklang mittönten. (Vgl. die Nachbildung No. 700 des Katalogs.)

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden in der Bauart des Trumscheits einige Aenderungen vorgenommen, die dem Instrument, das jetzt auch in Deutschland den Namen Marinetrompete erhielt, durch die deutliche Scheidung von Hals und Korpus ein etwas anderes Aussehen verlieh. Das bisher eckige Korpus erhielt an Stelle der beiden Zargenbretter eine gefälligere, dem Schallkörper der Harfe ähnliche gewölbte Form und wurde aus fünf bis sieben breiten Spänen von Ahorn- oder Fichtenholz zusammengesetzt. Zur Erleichterung des Greifens wurde an das Korpus ein besonderer Hals angefügt, der in eine schneckenartige Windung oder ein geschnitztes Löwenköpfchen auslief. Der Wirbel wurde gewöhnlich behufs leichteren Anspannens der

Saite mit einem sternförmigen Zahnrade versehen, in das ein Sperrhaken eingriff.[1]) Das Fußende des Korpus wurde zuweilen mit einer sockelartigen geschweiften Ausladung versehen, die an den „Stürze" genannten Schallbecher der Trompete erinnert.

Von den Schriftstellern des 18. Jahrhunderts wird das Instrument noch verschiedentlich zitiert. So erwähnt es z. B. Johann Mattheson in seinem „Neu-Eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, Seite 286) bei Beschreibung des Monochords als „die geringschätzige Trompet-Marine"; J. G. Walther beschreibt es in seinem „Musikalischen Lexikon" (Leipzig 1732, Seite 385 u. 623) als »Marin-Trompete« *(Tympani schiza, Trummelscheit)*, und auch Leopold Mozart führt es als letzte Gattung der Geigeninstrumente in seinem im Geburtsjahr seines berühmten Sohnes (1756) zu Augsburg erschienenen „Versuch einer gründlichen Violinschule"[2]) an. Von allen Ländern erhielt sich die »Marintrompete« oder »Nonnengeige« in Deutschland am längsten, wo sie, wie erwähnt, bis ins 19. Jahrhundert in Nonnenklöstern und Kirchen als Ersatz der Trompete[3]) mit Begleitung der Pauken benutzt wurde; die vier Marintrompeten No. 705—708 z. B. waren früher im Kloster Marienthal in Sachsen im Gebrauch.

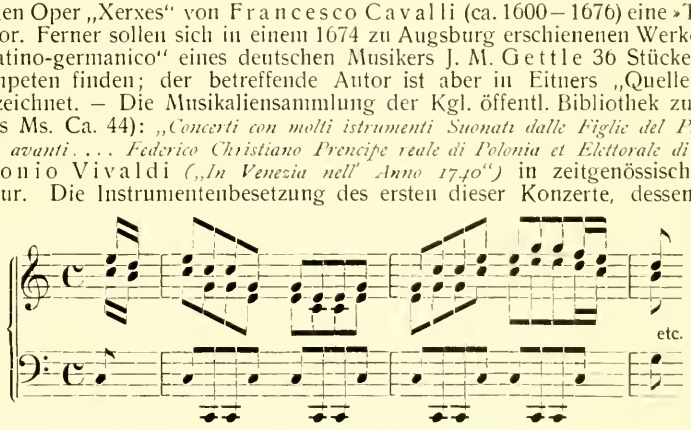
In den Instrumentensammlungen sind derartige Instrumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert noch in großer Zahl anzutreffen: ein Beweis, daß sie recht verbreitet gewesen sein müssen; alte eckige Trumscheits aus früherer Zeit sind dagegen äußerst selten. (Ein Exemplar befindet sich in der Sammlung des „Liceo musicale" zu Bologna.) — Als Erbauer von »Marintrompeten« ist der bayrische Geigenmacher Johann Ulrich Fischer bemerkenswert, der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in Landshut und München lebte; doch sind die meisten dieser Instrumente unsigniert geblieben.

Von Kompositionen für die »Tromba marina« ist nur sehr wenig erhalten. Galpin (a. a. O., p. 98) erwähnt eine viersätzige Sonate eines spanischen Komponisten Lorenzo de Castro (Ms. a. d. 17. Jhdt.). Ob ein ebenfalls von Galpin (p. 97) zitiertes englisches Druckwerk v. J. 1699: *„A Second Book for the new instrument called the Mock Trumpet"* für die »Marintrompete« bestimmt gewesen sei, erscheint fraglich. — Nach L. Grillet („Les ancêtres du Violon", tome 1er, p. 176) kam in der Partitur der 1654 zu Venedig und anläßlich der Vermählung Ludwig XIV. 1660 zu Paris

[1]) Praetorius (a. a. O., S. 45) erwähnt diese Vorrichtung — allerdings ziemlich abfällig — auch bei den »Violonen« genannten Baßgeigen.

[2]) „Eine alte Art der Geiginſtrumente iſt die aus dem Trumſcheid entſtandene Trompete marine. Es hat nur eine große Darmſeyte; hat einen dreyeckichten Körper, einen langen Hals, u. ſ. w. Die Seyte liegt auf einem Stege, welcher auf einer Seite den Sangboden kaum berühret, und folglich verurſachet, daß die Seyte, wenn ſie gegeigt wird, einen ſchnarrenden Ton, gleich einer Trompete, von ſich giebt."

[3]) Vgl. z. B. „Anleitung zur praktischen Musik" von Joh. Samuel Petri (2. Aufl., Leipzig 1782, S. 378): „Trompete marine...., welche die Töne der Trompete nachahmt, und jetzt nur noch in Jungfernklöſtern gebraucht wird, wo man keine Trompeterinnen hat".

aufgeführten Oper „Xerxes" von Francesco Cavalli (ca. 1600–1676) eine »Trompette marine« vor. Ferner sollen sich in einem 1674 zu Augsburg erschienenen Werke „Musica genialis latino-germanico" eines deutschen Musikers J. M. Gettle 36 Stücke für zwei Marintrompeten finden; der betreffende Autor ist aber in Eitners „Quellenlexikon" nicht verzeichnet. – Die Musikaliensammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden besitzt (als Ms. Ca. 44): *„Concerti con molti istrumenti Suonati dalle Figlie del Pio Ospitale della Pietà avanti . . . . Federico Christiano Prencipe reale di Polonia et Elettorale di Sassonia"* von Antonio Vivaldi *(„In Venezia nell' Anno 1740")* in zeitgenössischer Kopie der Partitur. Die Instrumentenbesetzung des ersten dieser Konzerte, dessen Anfang:

lautet, ist folgende: *„Concerto con due Flauti, due Tiorbe, due Mandolini,* [due Trombe] *due Salmò* [?], *due Violini in Tromba Marina et uno Violoncello";* diese Angaben des Titelblatts scheinen aber nicht korrekt zu sein, da die merkwürdigen Bezeichnungen *„due Salmò"* und *„due Violini in Tromba Marina"* keinen Sinn ergeben. Letzteres ist vielleicht verschrieben statt: „due Violini, una Tromba Marina", doch gewährt die Partitur hierüber keinen Aufschluß. Wahrscheinlich wurde die »Tromba Marina« mit den hauptsächlich in sog. Naturtönen sich bewegenden tiefen Streichinstrumenten (Violette, Violoncelli è Bassi) unisono gespielt. Auffallend ist, daß in diesem von Nonnen vorgetragenen Konzert *(„Suonate dalle Figlie . . .")* außer der »Tromba Marina« zwei obligate Trompeten vorgeschrieben sind.

Trumscheit-Spieler.
Kupferstich von Giambatt. Bracelli 1599.

No. 699. »**Dicorde** (à archet«),

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf dem ca. 1480 entstandenen Triptychon „Christus mit musizierenden Engeln" von Hans Memling im Kgl. Museum zu Antwerpen (vgl. die Abbildung auf Seite 314 des Katalogs). Das viereckige Korpus ist aus schlichtem Ahornholz; es ist am unteren Ende offen gelassen, verjüngt sich leicht nach oben zu und läuft in einen schneckenartig gewundenen Wirbelkasten aus. In den unteren Teil der Decke ist eine längliche Schallöffnung in gotischer Form eingeschnitten.

Der Bezug besteht aus einer über die ganze Länge der Decke gespannten Spielsaite und einer bis zur Deckenmitte laufenden, in der höheren Oktave gestimmten Bordunsaite. Der Steg hat die auch für das »Trumscheit« charakteristische Form eines Schuhs. (Vgl. die Einleitung, Seite 317.)

Gesamtlänge 1,21 m, untere Breite 6½ cm, obere Breite 3½ cm.

Abbildung auf Seite 323.

In J. G. Walthers „Musicalischem Lexicon" (Leipzig 1732, S. 207) ist das »Dicorde« folgendermaßen erwähnt:

„**Dichordium**, gr. *δίχορδον*, ein altes mit zwo Saiten bezogenes Inſtrument, deſſen Figur **Montfaucon** im **Supplement au Livre de l'Antiquité expliquée & répreſentée en Figures**, lib. 8. c. 4. ſo vorſtellet, daß es am untern Ende viereckigt, und nach der Höhe immer ſpitziger zugehet. Wie der Augenſchein daſelbſt giebt, mag es aus 4 ſehr ſchmalen Brettergen beſtanden, und faſt wie ein alſo genanntes Trommel-Scheit ausgeſehen haben, auch mit einem Bogen ſehr tractirt worden."

No. 700. Trumscheit,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Abbildung in Praetorius' „Sciagraphia" (Tafel XXI, No. 7). Das gelbbraun lackierte Korpus ist aus zwei sich nach oben verjüngenden Brettern aus schlichtem Ahornholz zusammengesetzt; die Decke ist aus Fichtenholz. Der Wirbelkasten läuft in ein schildartiges Kopfstück aus. In der Decke befindet sich eine herzförmige Schallöffnung, ein kleines offenes Schalloch und zwei größere Schallöcher, in die Pergament-Rosetten eingelassen sind.

Der Bezug besteht aus einer in C gestimmten Spielsaite und drei entsprechend kürzeren Bordunsaiten, die in c, g und c^1 gestimmt sind. (Vgl. die Einleitung, Seite 319.)

Gesamtlänge 2,11½ m, obere Breite 4½ cm, untere Breite 17 cm.

Abbildung auf Seite 323.

No. 701. Marintrompete (Tromba marina),

italienische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das rötlich lackierte Korpus des primitiven Instruments ist aus 9 Spänen von Fichtenholz zusammengesetzt. In das Schalloch der Decke, die noch Spuren einer ehemaligen Beklebung mit aus Papier geschnittenen Ornamenten zeigt, ist eine Pergament-Rosette eingelassen. Der Hals läuft in eine einfache schneckenartige Windung aus. Die Saite wird durch ein mit einem Sperrhaken versehenes Zahnrad angespannt; der Wirbel hat die für das 17. Jahrhundert charakteristische Herzform.

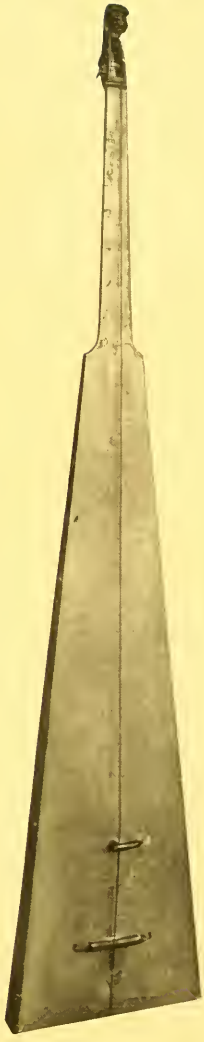
Gesamtlänge 1,81 m, Korpuslänge 1,04½ m, untere Breite 39½ cm, obere Breite 12 cm.

(Vergrößert.)

No. 699.
»Dicorde à archet«
ca. 1480.

No. 700.
Trumscheit,
ca. 1620.
(Nachbildungen.)

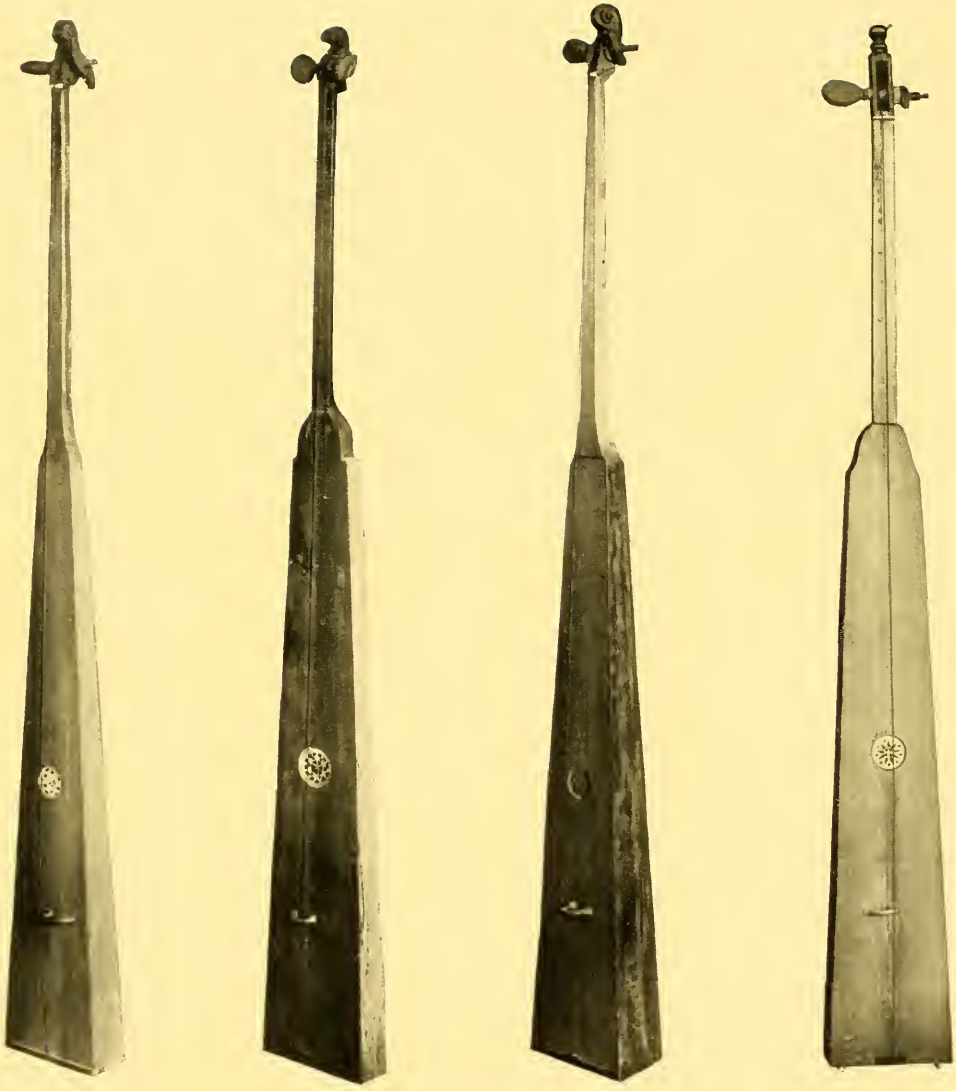
Text: Seite 322.



No. 702.
Marintrompete
v. Jacob Weiß,
Salzburg 1713.

No. 704.
Marintrompete,
ital. Arbeit
a. d. 18. Jahrhundert.

Text: Seite 325.



No. 705. No. 706. No. 707. No. 708.

4 Marintrompeten
aus dem 18. Jahrhundert.
(Aus dem Kloster Marienthal in Sachsen.)

Text: Seite 325/26.

No. 702. Marintrompete (Nonnengeige)
mit geschriebenem (fast ganz verblaßtem) Zettel: „[Jacob] **Weiss** [Geigen- und] **lauten macher** . . . [Saltz]**burg 1713**". Das gelbbraun lackierte Korpus ist aus 7 Spänen von Ahornholz zusammengesetzt. Der Wirbelkasten läuft in einen hübsch geschnitzten Löwenkopf aus. Die Saite wird durch ein mit einem Schraubengewinde versehenes Zahnrad angespannt; die Stimmvorrichtung ist spätere Hinzufügung. Auf den Hals sind zur Bezeichnung der Griffe kleine Zettel mit den Tonbenennungen geklebt.

Gesamtlänge 1,85 m. Korpuslänge 1,17 m, untere Breite 36 cm, obere Breite 12 cm. Abbildung auf Seite 323.

Das Instrument wurde früher im Dome zu Eichstätt in Bayern benutzt.

No. 703. Marintrompete (Nonnengeige)
mit geschriebenem Zettel: „**Johann Ulrich Fischer, Burger: Lautten: und Geigen Macher in München. Anno. 1728**". Das hellbraun lackierte Korpus ist aus 7 breiten Spänen von Ahornholz zusammengesetzt. Der Hals ist schwarz lackiert und zur Bezeichnung der Griffe mit kleinen die Tonbenennungen enthaltenden Zetteln beklebt. — Die Saite wird durch einen eisernen Wirbel und ein mit einem Sperrhaken versehenes Zahnrad angespannt.

Gesamtlänge 1,83½ m, Korpuslänge 1,16 m, untere Breite 34½ cm, obere Breite 11 cm. Nachbildung des Zettels auf Seite 614.

No. 704. Marintrompete (Tromba marina),
italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus des schönen Instruments ist aus 11 schmalen Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Adern von Bein eingefügt sind. Abweichend von allen übrigen Marintrompeten des Museums ist vorliegendes Instrument mit einem die untere Korpusöffnung ausfüllenden und von 18 Schallöchern durchbrochenen Boden versehen, der dieselbe Ausstattung wie das Korpus aufweist. In das Schalloch auf dem unteren Teil der Decke ist eine hübsche vergoldete Pergament-Rosette eingelassen. Der von Elfenbeinadern eingefaßte Hals ist auf der Rückseite mit schildpattfarbenem Lack überzogen; der Klotz am Halsansatz ist mit einer vergoldeten kapitälartigen Holzschnitzerei verziert. Der Wirbelkasten läuft in einen geschnitzten vergoldeten Löwenkopf aus. — Die Saite wird durch ein mit einem Sperrhaken versehenes Zahnrad angespannt. Außer der Spielsaite ist eine in der höheren Oktave gestimmte Bordunsaite vorhanden, deren Wirbel in den Klotz am Halsansatz eingelassen ist.

Gesamtlänge 2,16½ m, Korpuslänge 1,20 m, untere Breite 25 cm, obere Breite 14½ cm. Abbildung auf Seite 323.

*

Die folgenden vier Marintrompeten No. 705—708 stammen aus dem Kloster Marienthal in Sachsen, wo sie bis vor nicht langer Zeit im Gebrauch gewesen sein sollen. Es sind anscheinend Arbeiten ein und desselben Verfertigers, eines deutschen Meisters aus dem 18. Jahrhundert.

No. 705. Marintrompete (Nonnengeige).
Das unlackiert gebliebene Korpus ist aus 5 breiten Spänen von Fichtenholz zusammengesetzt. In das Schalloch der Decke ist eine

Pergament-Rosette eingelassen. Auf den in eine Schnecke auslaufenden Hals sind zur Bezeichnung der Griffe kleine Zettel mit den Tonbenennungen geklebt. — Die Saite wird durch einen mit einem hölzernen Schraubengewinde versehenen großen Wirbel angespannt.

Gesamtlänge 1,95 m, Korpuslänge 1,13 m, untere Breite 21 cm, obere Breite 8 cm.

Abbildung auf Seite 324.

No. 706. Marintrompete (Nonnengeige).

Das ebenfalls unlackiert gebliebene Korpus ist aus 7 Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt; im übrigen ist das Instrument wie No. 705 ausgestattet.

Gesamtlänge 1,98 m, Korpuslänge 1,15 m, untere Breite 23 cm, obere Breite 12½ cm.

Abbildung auf Seite 324.

No. 707. Marintrompete (Nonnengeige).

Das ehemals dunkelbraun lackierte Korpus ist aus 7 Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt. In das Schalloch der Decke ist eine primitive hölzerne Rosette eingelassen. Die Saite wird wie bei den beiden vorhergehenden Instrumenten angespannt.

Gesamtlänge 1,99 m, Korpuslänge 1,14 m, untere Breite 23½ cm, obere Breite 10 cm.

Abbildung auf Seite 324.

No. 708. Marintrompete (Nonnengeige).

Das hellgelb lackierte Korpus ist aus 7 Spänen von schlichtem Ahornholz zusammengesetzt. In das Schalloch der Decke ist eine primitive Pergament-Rosette eingelassen. Auf den Hals sind zur Bezeichnung der Griffe kleine Zettel mit den Tonbenennungen geklebt. An Stelle der Schnecke ist ein (ursprünglich anscheinend nicht dazugehöriger) gedrehter Holzknauf vorhanden. — Die Saite wird wie bei den vorhergehenden drei Instrumenten No. 705—707 angespannt.

Gesamtlänge 1,93 m, Korpuslänge 1,09 m, untere Breite 23 cm, obere Breite 13 cm.

Abbildung auf Seite 324.

Trumscheit- und Marintrompeten-Bögen: s. No. 964—967.

Rebec spielender Engel.

Ausschnitt aus dem Altargemälde
„Die Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln“ (1433)
von Fra Giovanni da Fiesole (Fra Angelico,
1387—1455)
im „Palazzo degli Uffizi“ zu Florenz.

3 arabische Rebabs.

(Aus der ethnographischen Sammlung des Museums.)

No. 710. No. 711.

Rebecs,

ital Arbeit. a d 17. oder 18. Jahrhundert.

Text: Seite 334.

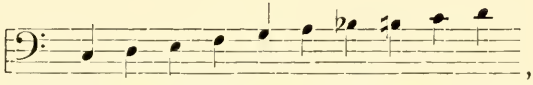
Rebecs und Pochetten.

Rebecs.

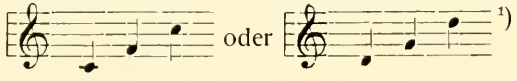
Als Urform der mittelalterlichen Streichinstrumente mit birnförmig gewölbtem, zargenlosem Schallkörper ist, wie bereits Seite 311 des Katalogs erwähnt, wahrscheinlich das persisch-arabische »Rebab« anzusehen, das vielleicht zuerst auf dem Wege des byzantinischen Reichs Eingang in Südosteuropa fand und dessen weitere Ausbreitung in den südwest- und nordeuropäischen Ländern auf den einige Jahrhunderte später erfolgten Einfall der Araber in die Pyrenäenhalbinsel zurückzuführen ist. — Das arabische Wort »Rebab« wird von dem persischen »Revaheh« („was klagende Töne hervorbringt") abgeleitet. Das noch heute gebräuchliche orientalische Instrument hat ein länglich-schmales lautenartig gewölbtes Korpus, das aus einer Fruchtschale oder einem Stück ausgehöhlten Holzes geformt und auf der Oberseite mit einer Decke aus Tierhaut oder Pergament überzogen ist. Sein Bezug besteht aus zwei Darmsaiten, die in f und c^1 gestimmt werden; die Wirbel sind in einem an den kurzen Hals angesetzten zurückgebogenen Wirbelbrett befestigt. (Vgl. die Abbildungen auf Seite 328 des Katalogs.) — Jedenfalls wurde dies arabische Rebab in Europa bald vervollkommnet und in Einzelheiten der Bauart mehr und mehr den »Fideln« (Vielles) angepaßt.

Die älteste bisher ermittelte Darstellung eines derartigen mit einem Bogen gespielten europäischen Rebabs und eines abendländischen Streichinstruments überhaupt findet sich auf einem elfenbeinernen Schmuckkästchen byzantinischer Arbeit, das dem 10. Jahrhundert angehört und im Nationalmuseum (Palazzo del Potestà) zu Florenz aufbewahrt wird; einige Jahrzehnte jünger dürfte (nach Edward Buhle) eine zweite Abbildung sein, die in einem aus dem Hennegau stammenden Psalterium enthalten ist, das der Universitätsbibliothek zu Leipzig gehört.[1]) — Die früheste europäische Bezeichnung für ein rebabartiges

[1]) Eine mehrfach nachgebildete Darstellung einer einsaitigen »Lyra« aus einer Bilderhandschrift des Klosters St. Blasien im Schwarzwald, die zuerst Abt Gerbert in seinem Werke „De cantu et musica sacra" (St. Blasien 1774) veröffentlichte, gehört nach neueren Forschungen nicht dem 8. oder 9., sondern erst dem 13. Jahrhundert an, wodurch der von H. Riemann aufgestellten Theorie, die Streichinstrumente mit gewölbtem Korpus auf germanischen Ursprung zurückzuführen, ein wichtiger Beweisgrund entzogen wird.

Streichinstrument ist »Lyra«; diese Lyra war anfänglich nur mit einer Saite, später mit drei einzelnen oder zwei doppelchörigen Saiten bezogen. — Eine bis ins 12. Jahrhundert zurückreichende größere Lyra-Art war die besonders in Südwesteuropa (Frankreich, Spanien und Italien) gebräuchliche »Rubebe« oder »Rubelle« (frz.: Rubèbe, Rubelle; ital.: Rubeba, Rubella; engl.: Rybybe), über deren eigentliche Form, da sich eine authentische Abbildung des Instruments nicht erhalten zu haben scheint, die einzelnen Forscher allerdings sehr verschiedener Meinung sind. Eine kurze Beschreibung der bis zum 15. Jahrhundert im Gebrauch gebliebenen »Rubebe« ist in einem von dem Dominikanermönch Jérome de Moravie (Hieronymus aus Mähren) ca. 1260 verfaßten Traktat in der National-Bibliothek zu Paris enthalten. Hiernach war das Instrument mit zwei Saiten bezogen, die in c und g gestimmt wurden und folgende Tonreihe ergaben:

d. h. über den Umfang einer None verfügten. — Jedenfalls macht es die Etymologie des Namens wahrscheinlich, daß die »Rubebe« ein von dem arabischen Rebab abstammendes und dem gleichzeitigen Rebec eng verwandtes Instrument gewesen sein muß, das vermöge seiner tieferen Stimmung größere Dimensionen als das Rebec gehabt haben dürfte.

Der in den einzelnen Sprachen in verschiedenen korrumpierten Formen vorkommende Name »Rebec« als Bezeichnung für die kleinere Lyra ist anscheinend auf das italienische Diminutiv des Wortes »Rubebe«, Rubecchino oder Rebecchino, zurückzuführen. Das Rebec (span.: Rabé [morisco], Rabel; ital.: Ribeca, Ribeba, Rebeca) war ein nur kleines dreisaitiges Streichinstrument, das im Aeußern der kleinsten Lautenart, Pandurina oder Mandürchen (s. Seite 113 u. 114 des Katalogs), ähnelte und wahrscheinlich in



gestimmt wurde; ein etwa dem 14. Jahrhundert angehöriges Gedicht des französischen Troubadour Aimeric de Peyrac besagt, daß es dem Umfang der Frauenstimme entsprochen habe. — Charakteristisch für das Rebec ist ein die Decke ziemlich hoch überragendes breites Griffbrett, wodurch die Lage des Steges entsprechend vertieft und eine gewisse Freiheit in dem bei zargenlosen Instrumenten sonst eingeschränkten Gebrauch der beiden

[1]) Ueber die stets als relative und nicht als absolute Tonhöhen aufzufassenden Angaben bei den Stimmungen der alten Saiteninstrumente vgl. Fußnote 3 auf Seite 80 des Katalogs.

äußeren Saiten erzielt wurde. Der Wirbelkasten lief gewöhnlich in ein geschnitztes Köpfchen aus; die beiden in die Decke eingeschnittenen Schallöcher waren einander zugekehrt und hatten halbmond- oder sichelähnliche Form.

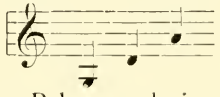
Schon sehr früh bürgerte sich in Frankreich für die rebecartigen Instrumente der Ausdruck Gigues als ein auf die gewölbte Form ihres Korpus gemünzter Spottname ein („gigue" bedeutet: Schinken, Keule), der als Giga ins Mittelhochdeutsche und als Lehnwort Geige später ins Hochdeutsche überging; freilich erscheint auch die gegenteilige Ansicht, daß das Wort »Geige« deutschen Ursprungs und von dem mittelhochdeutschen Stamm »gîgen« = wiegen (altnordisch »geiga« = schwenken, zittern) abzuleiten sei, nicht unbegründet. In Deutschland wurde die Bezeichnung Geigen im Laufe der Zeit (ca. 1500) auch auf die mit flachem Korpus und Zargen versehenen fidel- oder violenartigen Streichinstrumente übertragen, worauf die noch heute gebräuchliche, musikgeschichtlich aber unrichtige Benennung der Violine als Geige zurückzuführen ist. So wurde im 16. Jahrhundert eine merkwürdige steglose Violengattung mit lang ausgeschnittenen Mittelbügeln Groß- und Klein-Geigen« genannt (s. Seite 375/76); jedoch führte auch eine Gruppe rebecartiger Instrumente die Bezeichnung »kleine Geigen«.

Diese im 15. Jahrhundert aufgekommenen „(Polniſche) Kleine Geigen ohne Bünde vnd mit dreien Seyten" stellen eine durch verschiedene Entlehnungen bei den in der Bauart bereits weiter vorgeschrittenen Violen verbesserte Form des Rebecs dar und sind von Martin Agricola („Muſica deudſch", Wittenberg 1528 und 1545) und Hans Gerle („Muſica teuſch, auf die Inſtrumẽt der großen vnnd kleinen geygen ...." Nürnberg 1532) ausführlich beschrieben. Wie alle anderen Instrumentengattungen dieser Zeit bildeten auch die kleinen Geigen einen Chor — d. h. eine Gruppe gleichartiger Instrumente in verschiedenen den menschlichen Stimmlagen entsprechenden Größen und Stimmungen —, deren einzelne Arten nach Agricolas Angaben folgendermaßen gestimmt wurden: Diskant: g, d^1, a^1; Alt u. Tenor: c, g, d^1; Baß: G, d, a bezw. F, c, g.[1]) Dieselbe quintenmäßige Stimmung ist auch bei zeitgenössischen italienischen Schriftstellern, wie Giovan Maria Lanfranco („Scintille di Musica", Brescia 1533) und Silvestro Ganassi („Lettione seconda", Venedig 1543), erwähnt, die die »kleinen Geigen« als „Violette da arco fenza tafti" (d. h. kleine bundfreie Violen mit Bogen) bezeichnen. Auch scheint bei diesen italienischen »Violette«

[1]) Die Stimmung dieser »kleinen Geigen« entsprach mithin der Stimmung der drei tieferen Saiten der Violine, der Bratsche und des Violoncells.

— wie es Darstellungen auf verschiedenen Gemälden von Meistern der Renaissance (Fra Angelico da Fiesole, Giovanni Bellini, Cima da Conegliano u. a.) beweisen — ein viersaitiger Bezug, den Lanfranco und Ganassi nur für die Baßinstrumente angeben, und eine zierlichere, schlankere Bauart als in Deutschland gebräuchlich gewesen zu sein. (Vgl. die Nachbildung No. 709b, Seite 333.) — Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kamen jedoch die einzelnen Arten der »kleinen Geigen« außer Gebrauch, und während die Vertreter der tieferen Stimmen bald vollständig verschwanden, verschmolz das Diskantinstrument mit der inzwischen in Frankreich aufgekommenen zierlichen »Poche« (Pochette) oder Taschengeige (s. Seite 337 f.). Praetorius bildet in seinem „Syntagma Musicum" (Organographia, Tafel XXI No. 1) eine derartige 37½ cm lange „kleine Posche" (Pochette in Rebecform) ab, die sich durch ein schmäleres, am unteren Ende eingebuchtetes Griffbrett und ein vom Mandürchen übernommenes Schalloch auf dem oberen Teil der Decke von der »kleinen Geige« des 16. Jahrhunderts unterscheidet.

Das seine alte Form bewahrende eigentliche Rebec, das einen zwar kräftigen, aber ziemlich scharf und unschön klingenden Ton besaß, erhielt sich in den außerdeutschen Ländern noch weiter, wenn es auch durch die rasch fortschreitende Vervollkommnung der Violen und durch das Auftauchen der Violine immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Sein Bezug bestand nach wie vor aus nur drei Saiten, die wie bei der Violine in



gestimmt wurden. — War das Rebec noch im 16. Jahrhundert ein beliebtes Begleitinstrument zu Tanze gewesen, das in England unter Heinrich VIII. (reg. 1509—1547) auch am königlichen Hofe gepflegt wurde,[1]) so sank es in der Folgezeit in Frankreich z. B. immer mehr zu der Rolle eines verachteten Volksinstruments hinab und fristete nur noch in den Händen der Straßenmusikanten und Bettler ein kümmerliches Dasein. Dies bestätigt z. B. eine im Jahre 1628 erlassene Verfügung des Statthalters von Paris, wonach *„dans les cabarets et mauvais lieux"* der Gebrauch aller Arten von Violinen untersagt und allein das Rebec gestattet wurde, und nach einem von Guillon als „Roi des violons" 1741 zu Paris gegebenen Dekret wurde sogar allen nicht zünftigen Musikern die Benutzung einer viersaitigen Violine überhaupt verboten und nur das

[1]) Auch die in Shakespeares „Romea and Julia" (4. Akt, 5. Szene) auftretenden drei Musikanten sind anscheinend als Rebec-Spieler aufzufassen. Sie werden ironisch „Hugh Rebeck", „Simon Catling" (= Darm) u. „James Soundpost" (= Stimmstock) genannt, welche Namen Schlegel (1797) mit „Hans Kolophonium, Michel Hackebrett, Jakob Gellohr" übersetzte.

Spielen des Rebecs erlaubt.[1]) — Wie es die Instrumente No. 714 und 715 des Museums beweisen, wurde in Italien das Rebec noch im 19. Jahrhundert benutzt; heute dürfte es aber so gut wie gänzlich ausgestorben und überall längst durch die Violine ersetzt sein.

No. 709a. Lyra (oder »Gigue«),
in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf einer Steinskulptur aus dem 12. Jahrhundert am Westportal der Abteikirche zu Moissac (Frankreich; Dép. Tarn-et-Garonne). (Vgl. die Abbildung bei L. Grillet, „Les Ancêtres du Violon", tome 1er p. 29.) — Die »Lyra« ist ein primitives dem »Rebec« ähnliches mittelalterliches Instrument, das noch kein ausgebildetes Griffbrett besitzt. Das ziemlich flache Korpus, der Hals und das Wirbelbrett sind bei vorliegender Nachbildung aus einem Stück Weidenholz gearbeitet. Zu beiden Seiten des kleinen, niedrigen Stegs sind in die Decke zwei sichelförmige Schallöcher eingeschnitten.

Der Bezug besteht nur aus einer einzelnen Saite, deren Wirbel von der Rückseite des flachen Wirbelbretts aus gehandhabt wird.

Länge 50 cm, größte Deckenbreite (an den Schallöchern) 14½ cm.

No. 709b. Violetta (senza tasti),
eine im 15. und 16. Jahrhundert in Italien gebräuchliche entwickelte »Rebec-« oder »klein-Geigen-«Form (vgl. die Einleitung, Seite 331/32). In der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf dem ca. 1490 entstandenen Gemälde „die Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln" von Giovanni Bellini in der Akademie zu Venedig. — Das Instrument stellt eine vorgeschrittenere Form des »Rebec« dar, von dem es sich durch zierlichere, gefälligere Bauart und viersaitigen Bezug unterscheidet. Das ziemlich schmale Korpus der vorliegenden Nachbildung ist aus schlichtem Ahornholz und dunkelbraun lackiert. In die Decke sind zwei längliche CD-Löcher eingeschnitten; Decke, Griffbrett und Saitenhalter sind von Elfenbeinadern umsäumt. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Länge 68 cm, größte Deckenbreite 15 cm.

[1]) **„Comme il feroit également impossible et opposé aux projets de la communauté pour la perfection des arts qui en font l'objet, d'y comprendre un certain nombre de gens ſans capacité, dont les talents ſont bornés à l'amuſement du peuple dans les rues et dans les guinguettes, il leur ſera permis d'y jouer d'une eſpèce d'inſtrument à trois cordes ſeulement, et connu ſous le nom de rebec, ſans qu'ils puiſſent se ſervir d'un violon à 4 cordes ſous quelque prétexte que ce ſoit.**" (Vidal, „Les instruments à archet", tome 1er, p. 18.)

No. 710. Rebec (Ribeca),
italienische Arbeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Korpus, Hals und Wirbelkasten des primitiven Instruments sind aus einem Stück dunkelbraun lackierten Kirschbaumholzes gearbeitet. Decke und Griffbrett sind mit kunstlosen farbigen Ornamentmalereien geschmückt. In der aus Pappelholz verfertigten Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in ein schildartiges Plättchen aus.

Der Bezug besteht (ebenso wie bei den folgenden Rebecs No. 711—715) aus je drei Saiten, die violinmäßig in g, d^1, a^1 gestimmt wurden. — Länge 57 cm, Breite 14 cm. Abbildung auf Seite 328.

No. 711. Rebec,
anscheinend von demselben Verfertiger wie No. 710, da beide Instrumente in Bauart und Ausstattung ziemlich genau übereinstimmen; nur ist No. 711 etwas kürzer und gedrungener und aus einem Stück Pappelholz gearbeitet. — Länge 51 cm, Breite 14 cm. Abbildung auf Seite 328.

No. 712. Rebec,
französische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Korpus und Hals des hübschen Instruments sind aus elf bis zum Wirbelkasten laufenden Spänen von Kirschbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind; der Lack ist von gelbbrauner Färbung. Der Deckenrand und die Umsäumung der Schallöcher ist mit Elfenbeinadern verziert, zwischen denen in schwarzen Kitt eingelassene Perlmuttereinlagen angebracht sind. Zwischen den beiden *f*-Löchern befindet sich eine aus dem Deckenholz geschnitzte Rosette. Das Griffbrett ist mit Schildpatt belegt und ebenso wie der Wirbelkasten mit Elfenbeineinlagen geschmückt. Der Wirbelkasten verläuft in ein mit Perlmutter eingelegtes schildartiges Plättchen. — Länge 56½ cm, Breite 12½ cm.

No. 713. Rebec,
italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Korpus, Hals und Wirbelkasten des roh gearbeiteten Instruments sind aus einem Stück Pappelholz verfertigt. In der aus Kirschbaumholz hergestellten Decke befinden sich zwei primitive längliche Schallöcher. Der Wirbelkasten läuft in eine plumpe tierkopfähnliche Schnitzerei aus. — Länge 54 cm, Breite 12 cm.

No. 714. Rebec,
italienische Arbeit aus dem 18. oder 19. Jahrhundert. Korpus, Hals und Wirbelkasten sind aus einem Stück Kirschbaumholz verfertigt. Der Lack zeigt dunkelbraune Färbung. In der Decke befinden sich eine kleinere und zwei größere *f*-Löchern ähnliche Schallöffnungen. (Decke, Saitenhalter und Wirbel sind erneuert.) — Länge 48½ cm, Breite 12 cm.

No. 715. Rebec,
ebenfalls italienische Arbeit aus dem 18. oder 19. Jahrhundert. Korpus, Hals und Wirbelkasten des verhältnismäßig sorgfältig gearbeiteten Instruments sind aus einem Stück schlichten Ahornholzes verfertigt. Boden und Wirbelkasten sind dunkelrot, der Hals ist hellgelb lackiert. In der aus Pappelholz hergestellten Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in ein schildartiges Plättchen aus.

Länge 55½ cm, Breite 14 cm.

Rebec-Bögen: siehe No. 961 u. 963.

Saltator

Instruit assiduo Studio saltare Magister,
et certos modulos stante tenere pede!
attamen iste oculis unpar frænando solutis,
unmemor his gressus tendit in ora magis

pinx Ph. Canot

Der Tanz Meister.

Der Meister gibt sich Müh das tanzen beyzubringen,
damit nach der Cadence die Tritte richtig gehn!
dabey kan er gleichwol sein augen nicht bezwingen,
als die mehr aufs Gesicht, als auf die Füße sehn

Johann Georg Hertel exc. Aug V

Tanzmeister mit Pochette.

Nach einem Kupferstich aus dem 18. Jahrhundert
von Johann Georg Hertel in Augsburg
(Zeichnung von Philipp Canot.)

Vorlage im Besitze des Museums.

Pochetten.

(Taschen- oder Tanzmeistergeigen.)

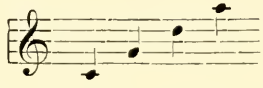
Die Pochette oder Poche (deutsch: Taschen-, Sack-, Spitz- oder Tanzmeistergeige; engl.: Kit; ital.: Sordino, auch »Pacchetta«), die kleinste und letzte Abart der zargenlosen Streichinstrumente mit gewölbtem Schallkörper, war bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Gebrauch[1]) und erhielt sich bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Ihren Namen als Taschengeige führte sie, wie Mersenne in seiner „Harmonie universelle" (Paris 1636) berichtet, „**à raiſon qu'il eſt ſi petit que les violons qui enſeignent à danſer, le portent dans leurs poches**". Es war demnach ein hauptsächlich bei den Tanzmeistern beliebtes Instrument, das von ihnen beim Einüben der Tänze zur musikalischen Begleitung benutzt wurde, fand aber trotz seines zarten, dünnen und nur wenig tragfähigen Tones als führende Stimme zuweilen anscheinend auch in der Kammermusik im Verein mit anderen Instrumenten Verwendung, wie es z. B. das im Besitz des Museums befindliche, dem französischen Maler Louis Le Nain zugeschriebene Gemälde vom Jahre 1640 bestätigt, das ein Zusammenspiel von Pochette, Laute, Theorbe und »Viola da gamba« erkennen läßt. (Vgl. die Abbildung auf Seite 341 des Katalogs.)

Die Pochette wurde in verschiedenen Formen gebaut. Die im 17. Jahrhundert sehr verbreiteten zierlichen »Pochettes en bateau« haben ein mulden- oder bootförmiges länglich-schmales Korpus[2]) von etwa 35—45 cm

---

[1]) Die älteste z. Zt. bekannte datierte Pochette dürfte eine Taschengeige des Nürnbergers Conrad Müller v. J. 1520 sein, die sich im „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen befindet. (No. 363.)

[2]) Die bei Athan. Kircher vorkommende lateinische Bezeichnung der Pochette ist »linterculus« (»linter« bedeutet ein kleines Boot).

Länge und 4—5 cm Breite. Die leichtgewölbte Decke ist wie bei den Violen mit zwei C-förmigen Schallöchern durchbrochen, zwischen oder unter denen der kleine Steg aufgestellt wird; zuweilen ist in die Decke auch noch eine winzige herzförmige Schallöffnung eingeschnitten. Der Wirbelkasten läuft in eine in ein schildartiges Plättchen endigende Windung oder oft auch in ein geschnitztes Köpfchen bezw. eine Schnecke aus. Der Bezug besteht gewöhnlich aus vier Saiten, die ebenso wie bei der als »Quartgeige« oder »Violino piccolo« (s. u.) bezeichneten kleineren Violine eine Quarte höher als die eigentliche Violine:

gestimmt wurden; bei den seltener vorkommenden dreisaitigen Pochetten wurde die tiefste Saite (c^1) fortgelassen oder auch eine einen ganzen Ton höhere Stimmung (in a^1, e^2, h^2) benutzt. — Auf die mulden- oder trogförmige Gestalt des Korpus deutet die alte deutsche Bezeichnung der Taschengeige als »Trögel« hin (abgeleitet vom althochdeutschen »trugili« = Trog), wie es folgende in Grimms großem deutschen Wörterbuche mitgeteilte Stelle in „Jucundi Jucundissimi wunderliche Lebensbeschreibung" vom Jahre 1680 beweist: „indem deckte ein page auf, der zoge unter währender arbeit ein drögl-geiglein hervor aus der sicke."[1]) — (Ueber die im 17. Jahrhundert gebräuchliche »Posche« in Rebec- oder »Klein-Geigen«form vgl. Seite 332 des Katalogs.)

Sehr beliebt waren im 18. Jahrhundert Pochetten in Form einer Violine, und zwar entweder in verzerrt-langgestreckter oder regelrechter Violinform (»Pochettes en violon«); das Korpus und oft auch der in eine Schnecke auslaufende Hals dieser Miniaturviolinen wurden häufig aus einem Stück gearbeitet. Der im Verhältnis zum kleinen Korpus zu lange Hals verlieh allerdings diesen »Pochettes-violons« ein etwas unsymmetrisches Aussehen. Pochetten in ausgesprochener Violinform sind die »Quartgeigen« oder »Violini piccoli« des 17. und 18. Jahrhunderts (siehe Seite 358 des Katalogs). — Auch andere Instrumentenformen wurden im 18. Jahrhundert auf die Pochette übertragen; z. B. wurden Taschengeigen in Gamben-, Violen-, Radleier- und Guitarrenform etc. angefertigt.

Die Pochette war in allen Musik treibenden Ländern Europas verbreitet und stand in Frankreich, Holland und Deutschland in besonderer Gunst. Abbé de Marolles rühmt in seinen Memoiren (Paris 1745) Constantin

[1]) Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 11. Jahrgang (1890/91) S. 132, wo auch die Abbildung eines »Trögl« aus einem Druckwerk vom Ende des 16. Jahrhunderts reproduziert ist.

und Bocan als „fameux joueurs de poches“, und John Hawkins erwähnt in seiner „History of Music“ (London 1776) einen Londoner Tanzmeister Francis Pemberton als ausgezeichneten Kit-Spieler.[1]) — Mattheson nennt in seinem „Neu eröffneten Orchestre (Hamburg 1713, Seite 280) die Pochetten „die heisere und heimliche Strohfiddeln / *Gall.* Poches, it. Bret-Violen“, die „sich den Tantz-Meistern gänzlich appropriirt haben .....“, und in Leop. Mozarts „Versuch einer gründlichen Violinschule“ (Augsburg 1756) heißt es bei Erwähnung der Geigengattungen (Seite 2): „Eine schon fast veraltete Art der Geigen sind die kleinen Sack- oder Spitzgeiglein, welche mit 4. oder auch nur mit 3. Seyten bezogen sind. Sie wurden, wegen der Bequemlichkeit sie in den Schubsack zu stecken, gemeiniglich von den Herren Tanzmeistern bey Unterweisung ihrer Lehrlinge gebraucht.“ — Auch bei Goethe findet sich eine kurze Erwähnung der Pochette in dieser Hinsicht, und zwar im 9. Buch von „Wahrheit und Dichtung“, wo Goethe berichtet, daß er als junger Student der Rechte in Straßburg (1770) mit den Töchtern seines französischen Tanzlehrers „nach der kleinen Geige des Vaters“ Menuet tanzen gelernt habe.

Die Ausstattung der Pochetten des 17. und 18. Jahrhunderts ist sehr häufig reich und luxuriös: Taschengeigen aus Elfenbein oder verschiedenartigen Edelhölzern (Palisander-, Jakaranda-, Zedernholz) und mit ornamentalen Einlagen von Silber, Elfenbein oder Schildpatt und kunstvollen Schnitzereien sind gar nicht selten anzutreffen; sogar mit Perlen und kostbaren Juwelen wurden, wie aus einer Bemerkung Mersennes (l. c., p. 178) hervorgeht, diese kleinen Instrumente besetzt („.... ce qu'il faut remarquer .... que quelques-vns couurent de nacres de perles, de rubis, ou d'autres pierres precieuſes, quoy que cela ne ſerue de rien à la bonté de l'inſtrument“). Es ist daher begreiflich, daß die zierlichen, hübsch ausgestatteten Instrumente von jeher begehrte Objekte des Sammeleifers waren, so daß die Zahl noch erhaltener wertvoller Exemplare in öffentlichen und privaten Sammlungen ziemlich groß ist. Besonders prächtige Pochetten besitzen die Museen zu Paris (Conservatoire de musique, Musée Cluny, Musée du Louvre etc.) und zu London (South Kensington Museum, Donaldson-Museum etc.) — Die besten deutschen Pochetten wurden im 17. Jahrhundert zu Augsburg von den dortigen Lauten- und Violenmachern Thomas

[1]) „Mr. Francis Pemberton, a dancing-maſter of London, lately [1776] deceaſed, was ſo excellent a master of the Kit, that he was able to play ſolos on it, exhibiting in his performance all the graces and elegancies of the violin, which is the more to be wondered at as he was a very corpulent man.“ (l. c., vol. the 4th, p. 114.) — Die englische Bezeichnung der Pochette als »Kit« wird auf die Katzendarmsaiten zurückgeführt, mit denen das Instrument angeblich bezogen wurde.

Edlinger, Mathias Hummel, Georg Wörlle, Georg Amann u. a. verfertigt; auch Matheus Epp in Straßburg i. E. ist hervorzuheben. In England genoß Henry Jay jun., der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in London lebte, als „Kitmaker“ besonderen Ruf. — Berühmt ist die von Antonio Stradivari zu Cremona gebaute Pochette in langgestreckter Violinform, die jetzt eine Zierde des Museums des „Conservatoire national de musique“ zu Paris bildet (No. 177). Ein »Violino piccolo« desselben Meisters ist im Musikhistorischen Museum zu Cöln vertreten (No. 755, s. S. 358 des Katalogs).

Poche ou Sourdine.

Kupferstich aus de Labordes „Essai sur la musique“ (Paris 1780)

Viola da gamba. Laute. Theorbe. Pochette.

Hausmusik im 17. Jahrhundert.

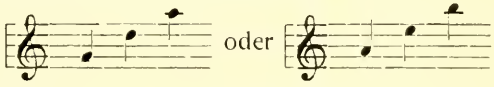
Nach einem
Louis Le Nain (1593—1648) zugeschriebenen Gemälde
„Le Concert“ (ca. 1640).

(Original im Besitze des Museums.)

Pochetten (Taschengeigen)
mit boot- oder muldenartig gewölbtem zargenlosem Korpus.
(»Pochettes à bateau«.)

No. 716. Pochette,
deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das fünfkantige Korpus und der Hals des einfach ausgestatteten Instruments sind aus einem Stück Pappelholz verfertigt. In der Decke befinden sich zwei primitive *f*-Löcher ohne untere Schweifung. Der Wirbelkasten läuft in eine (später hinzugefügte) einfache Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus nur drei Saiten, die in



gestimmt wurden.

Gesamtlänge 44½ cm, Korpuslänge 27 cm, Breite 4 cm.

Abbildung auf Seite 345.

No. 717. Pochette,
ebenfalls deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Korpus und Hals des verhältnismäßig großen Instruments sind aus einem Stück schlichten Ahornholzes gearbeitet. Der gelb lackierte Boden ist auf dem oberen Teile mit einer mandelförmigen Schnitzerei verziert. In der stark gewölbten Decke befinden sich zwei einfache *f*-Löcher, denen ebenso wie bei No. 716 die untere Schweifung fehlt. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes polychromiertes Mädchenköpfchen aus.

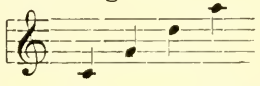
Der Bezug besteht wie bei sämtlichen folgenden Pochetten aus vier Saiten in folgender Stimmung:

Gesamtlänge 55½ cm, Korpuslänge 33½ cm, Breite 7 cm.

Abbildung auf Seite 350.

No. 718. Pochette,
französische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das rötlichbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 8 gekehlten Spänen von mahagoniartigem Holz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Am unteren Teil des Bodens ist ein geschnitztes Engelsköpfchen angebracht. Der hübsch geschnitzte Saitenhalter, der Steg und die vier Wirbel sind aus Elfenbein. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher. Der mit Schnitzereien verzierte Wirbelkasten läuft in ein Frauenköpfchen aus.

Gesamtlänge 44½ cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 4 cm.

Abbildungen auf Seite 345.

No. 719. Pochette,
ebenfalls französische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert und anscheinend von demselben Verfertiger wie die Pochette No. 718, der vorliegendes Instrument in der äußeren Ausstattung fast genau entspricht;

nur ist das Korpus aus 7 gekehlten Spänen von Pflaumenbaumholz zusammengesetzt, und der Boden ist anstatt mit Ebenholz- mit Elfenbeinadern verleimt. Der Wirbelkasten läuft in ein (etwas karikiert gehaltenes) geschnitztes Kinderköpfchen aus.

Gesamtlänge 44 cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 4 cm.

Abbildungen auf Seite 345.

No. 720. Pochette (Sordino),

italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert; mit einem fast gänzlich verblaßten Zettel, von dem sich nur noch die Worte **„Giorgio Alberto...** " entziffern lassen. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus Nußbaumholz und mit gravierten ornamentalen Elfenbeineinlagen reich verziert. In den die Mitte des Bodens durchziehenden breiten Elfenbeinstreifen sind originelle Masken und Embleme von Instrumenten eingraviert; in ähnlicher Weise ist der große Anhängeknopf, der Saitenhalter und der Wirbelkasten ausgestattet. Die Rückseite des Halses ist mit Schildpatt belegt. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in ein aus Elfenbein geschnitztes Mönchsköpfchen aus.

Gesamtlänge 43½ cm, Korpuslänge 26½ cm, Breite 4½ cm.

No. 721. Pochette (Sordino),

anscheinend von demselben Verfertiger wie das vorhergehende Instrument, da vorliegende Pochette mit No. 720 in Bauart und Ausstattung fast genau übereinstimmt; nur finden sich die gravierten Elfenbeineinlagen hier auch auf der Vorder- und Rückseite des Halses.

Gesamtlänge 44 cm, Korpuslänge 25½ cm, Breite 4 cm.

Abbildungen auf Seite 345.

No. 722. Pochette,

deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das einfach ausgestattete Instrument ist von sehr kleiner Form und mit Ausnahme der Decke und des Griffbretts aus einem Stück Ebenholz gearbeitet. Das Korpus ist fünfkantig und gekehlt; in der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher, unter dem Griffbrett außerdem ein kleines herzförmiges Schalloch. Der Wirbelkasten läuft in ein viereckiges Elfenbeinplättchen aus.

Gesamtlänge 36½ cm, Korpuslänge 24 cm, Breite 4 cm.

No. 723. Pochette,

ebenfalls deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das einfach ausgestattete Instrument ist von sehr kleiner Form und mit Ausnahme der Decke ganz aus Ebenholz verfertigt; im übrigen ähnlich wie No. 722, nur sind die Schallöcher C-förmig. Der durchbrochene Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Mädchenköpfchen aus.

Gesamtlänge 41 cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 3¾ cm.

Abbildung auf Seite 346.

No. 724. Pochette,

ebenfalls deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das gelbbraun lackierte fünfkantige Korpus des einfach ausgestatteten Instruments ist aus einem Stück Ahornholz gearbeitet. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine ziemlich große Schnecke aus.

Gesamtlänge 47½ cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 4 cm.

Abbildung auf Seite 349.

No. 716.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 718.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 719.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 721.

Pochetten
aus dem 17. Jahrhundert.
Text: Seite 343 u. 344.

No. 723.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 726
v. Matheus Epp,
Straßburg 1656.

No. 728
v. Georg Wörlle,
Augsburg 1673.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 729.
v. Thomas Edlinger,
Augsburg 1687.

No. 739.

No. 740.

(Moderne Nachbildungen.)

Pochetten

aus dem 17. Jahrhundert.

Text: Seite 344–352.

No. 725. Pochette,

ebenfalls deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus des hübschen Instruments ist aus 5 leicht gekehlten Spänen von Pflaumenbaumholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Am oberen und unteren Teil des Bodens sind Einlagen von Bein angebracht. In der Mitte der von einer Elfenbeinader umsäumten Decke befindet sich ein unter dem Steg verlaufendes einzelnes Schalloch, das wie bei vielen alten Violen schlangenförmig ist. Das Griffbrett ist mit Elfenbein eingelegt. Der Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Gesamtlänge 48½ cm, Korpuslänge 30 cm, Breite 3¾ cm.

Abbildungen auf Seite 349.

No. 726. Pochette,

mit gedrucktem Zettel: **„Matheus Epp / in Strasburg 1656“.** Das sehr hübsche, reich ausgestattete Instrument ist eine der wertvollsten Pochetten des Museums; es ist mit Ausnahme der Decke ganz aus Elfenbein und Ebenholz gearbeitet. Das Korpus ist aus 5 Spänen von Elfenbein zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Die einzelnen Späne sind mit hübschen in dunklen Kitt eingelassenen sternförmigen Silbereinlagen verziert; auch die Rückseite des Halses, das Griffbrett und der Saitenhalter sind in ähnlicher Weise ausgestattet. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher, unterhalb des Griffbretts ist außerdem ein winziges herzförmiges Schalloch eingeschnitten. Der durchbrochene Wirbelkasten ist ebenso wie Griffbrett und Saitenhalter von Elfenbein- und Ebenholzeinlagen umsäumt und auf der abgeflachten Vorderseite mit einem Simili-Smaragd geschmückt

Gesamtlänge 43 cm, Korpuslänge 27½ cm, Breite 4 cm.

Abbildungen auf Seite 346, Nachbildung des Zettels auf Seite 614.

No. 727. Pochette

mit fast gänzlich verblaßtem Zettel: **„Matthias [Hum̄]ell / in augspurg....“**; aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus 5 dreiteiligen abwechselnd angeordneten Spänen von Elfenbein und Schildpatt zusammengesetzt; in ähnlicher Weise sind Saitenhalter und Griffbrett eingelegt. Die Anordnung der Schallöcher entspricht No. 726. Die vier Wirbel und der Wirbelkasten, der in ein mit Schildpatt belegtes schildförmiges Plättchen ausläuft, sind aus Elfenbein.

Gesamtlänge 41½ cm, Korpuslänge 26½ cm, Breite 3½ cm.

No. 728. Pochette

mit geschriebenem Zettel: **„Georg Wörlle in / Augſpurg 1673.“** Das hübsche Instrument ist ganz ähnlich wie die vorhergehende Pochette No. 727 ausgestattet, so daß Wörlle anscheinend ein Hummel'sches Modell als Vorlage benutzt haben dürfte. — Das Korpus ist aus 5 in der Mitte abwechselnd angeordneten Spänen von Elfenbein und Schildpatt zusammengesetzt. In der Decke befinden sich zwei C-förmige Schallöcher, unterhalb des Griffbretts außerdem ein winziges herzförmiges Schalloch, unter dem eine kleine sternförmige Verzierung eingelegt ist. Saitenhalter und Griffbrett sind ähnlich wie das Korpus mit schmalen Spänen aus Elfenbein und Schildpatt ausgelegt; die Rückseite des Halses ist mit Schildpatt belegt. Die vier Wirbel sind aus Bein.

Gesamtlänge 42½ cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 3¾ cm.

Abbildung auf Seite 346, Nachbildung des Zettels auf Seite 650.

No. 729. Pochette

mit gedrucktem Zettel: „**THOMAS EDLINGER / Lauten- und Geigenmacher / in Augſpurg 1687.**“ Das Korpus des hübschen Instruments ist aus fünf in der Mitte abwechselnd angeordneten Spänen von Ebenholz und Elfenbein zusammengesetzt; die Ebenholzspäne sind mit Einlagen von Elfenbein und die Elfenbeinspäne mit Einlagen von Ebenholz verziert. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher. Das Griffbrett wird von zwei breiten Elfenbeinadern durchzogen. Der geschnitzte Wirbelkasten läuft in ein zierliches Frauenköpfchen aus.

Gesamtlänge 44½ cm, Korpuslänge 22 cm, Breite 4 cm.

Abbildungen auf Seite 346, Nachbildung des Zettels auf Seite 614.

No. 730. Pochette

aus dem Ende des 17. Jahrhunderts; das hübsche Instrument bildet neben der Epp'schen (No. 726) die wertvollste Pochette der Sammlung und ist wahrscheinlich ebenfalls die Arbeit eines Augsburger Meisters. — Das Korpus ist aus zwei breiten sich an die Decke anschließenden Ebenholzstreifen und sechs etwas schmäleren Elfenbeinspänen zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholz- und Elfenbeinadern eingefügt sind. Die beiden Ebenholzstreifen sind mit zierlichen Elfenbeinornamenten im Renaissancestil eingelegt. An Stelle des Anhängeknöpfchens ist zwischen Decke und Boden ein (eine Erinnye darstellendes?) geschnitztes Frauenköpfchen aus Ebenholz, am Halsansatz eine palmettenartige Schnitzerei angebracht. Zwischen Griffbrett und Steg befindet sich ein ovales Schalloch mit einer aus dem Deckenholz geschnitzten Rosette. Saitenhalter und Hals sind moderne Ergänzung; der Saitenhalter ist aus Perlmutter, der mit Schnitzerei versehene Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Minervaköpfchen aus.

Gesamtlänge 51½ cm, Korpuslänge 29 cm, Breite 7 cm.

Abbildungen auf Seite 349.

No. 731. Pochette,

deutsche Arbeit aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus 7 gekehlten Spänen von Jakarandaholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher, unterhalb des Griffbretts außerdem ein kleines rautenförmiges Schalloch. Der mit reliefartigen Schnitzereien geschmückte Saitenhalter und der Steg sind aus Elfenbein. Das Griffbrett ist mit einer einen Lautenspieler darstellenden gravierten Einlage und im oberen Teil mit einer kleinen ornamentalen Einlage aus Elfenbein verziert. Der ebenso wie die vier Wirbel mit Schnitzerei versehene Wirbelkasten läuft in ein in Tielke'scher oder Hoffmann'scher Art gearbeitetes Frauenköpfchen aus.

Gesamtlänge 49½ cm, Korpuslänge 27½ cm, Breite 4 cm.

Abbildungen auf Seite 349.

No. 732. Pochette,

deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das rötlichgelb lackierte siebenkantige Korpus und der Hals des verhältnismäßig großen Instruments sind aus einem Stück schlichten Ahornholzes gearbeitet. In der Decke befinden sich zwei ziemlich große *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine einfache Schnecke aus.

Gesamtlänge 54½ cm, Korpuslänge 32½ cm, Breite 6½ cm.

Abbildung auf Seite 350.

No. 724.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 725.

No. 734.

Vorderansicht.

Rückansicht

No 730.

Vorderansicht.

Rückansicht.

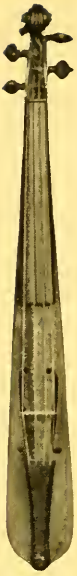
No. 731.

Pochetten

aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Text: Seite 344—351.

No. 717.
(17. Jahrh.)



No. 732.

No. 735
v. Giov Ferrari.

No. 737.

No. 738.

No. 741.
»Pochette d'amour«.

No. 751.

No. 752.
Pochetten in Violinform.

Pochetten

aus dem 18. Jahrhundert. Text: Seite 343 – 357.

No. 733. Pochette,
ebenfalls deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus 5 abwechselnd angeordneten Spänen von Jakaranda- und Rosenholz zusammengesetzt, zwischen denen Adern aus Bein eingefügt sind. In der Decke befinden sich zwei C-ähnliche Schallöcher. Hals und Wirbelkasten sind anscheinend erneuert worden; der Wirbelkasten läuft in ein schildartiges Plättchen aus.
Gesamtlänge 40 cm, Korpuslänge 22½ cm, Breite 3¾ cm.

No. 734. Pochette,
ebenfalls deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Korpus des hübschen Instruments ist aus 7 abwechselnd angeordneten Spänen von geflammtem Ahorn- und Ebenholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholz- und Elfenbeinadern eingefügt sind. Am Halsansatz ist ein Elfenbeinplättchen eingelassen. In der Decke befinden sich zwei ziemlich große C-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in ein mit einer Elfenbeineinlage versehenes Schildchen aus.
Gesamtlänge 47½ cm, Korpuslänge 24 cm, Breite 5 cm.
Abbildung auf Seite 349.
Zu dem Instrument gehört ein zierlicher Originalbogen (No. 978); die Stange ist aus dunkel gebeiztem Holz, der Frosch aus Ebenholz, der Kopf zeigt spitz zulaufende (sog. „Schwanenhals-") Form. Länge 29½ cm.

No. 735. Pochette (Sordino),
mit geschriebenem Zettel: **„Gio: Ferrari"**; italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus des einfach ausgestatteten Instruments ist aus einem Stück schlichten Ahornholz gearbeitet. In der Decke befinden sich oberhalb des Stegs drei nebeneinander liegende längliche Schallöcher. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.
Gesamtlänge 50 cm, Korpuslänge 27 cm, Breite 5½ cm.
Abbildung auf Seite 350.

No. 736. Pochette,
französische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das bräunlichgelb lackierte Korpus ist aus 5 ziemlich breiten Spänen von Vogelahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Ebenholzadern eingefügt sind. Der Deckenrand und das Griffbrett sind mit Perlmuttereinlagen verziert. In der Decke befinden sich zwei ziemlich große C-ähnliche Schallöcher. Der Wirbelkasten läuft in eine einfache Schnecke aus.
Gesamtlänge 48 cm, Korpuslänge 32½ cm, Breite 7 cm.

No. 737. Pochette (Sordino),
italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das verhältnismäßig große Instrument ist aus Zedernholz gearbeitet und weist schönen rötlichgelben Lack auf. Das fünfkantige Korpus ist von ziemlich starker Wölbung. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.
Gesamtlänge 57½ cm, Korpuslänge 34 cm, Breite 6 cm.
Abbildung auf Seite 350.

No. 738. Pochette,
vermutlich holländische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das dunkelbraun lackierte Korpus des verhältnismäßig großen, hübschen Instruments ist von eigenartiger nach oben zuckerhutähnlich zulaufender und im unteren gewölbten Teil schräg abfallender Form; es ist aus 7 Spänen

von Mahagoniholz zusammengesetzt, zwischen denen Ahorn- und Ebenholzadern eingefügt sind. Der Deckenrand wird von Ebenholz- und Perlmuttereinlagen umsäumt. In der schwach gewölbten Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine zierliche Schnecke aus.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 35½ cm, Breite 11½ cm.

Abbildung auf Seite 350.

No. 739. Pochette,

moderne Nachbildung eines Originals aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Das fünfkantige Korpus ist aus rot- und dunkelbraun lackierten Spänen von Rosenholz zusammengesetzt. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in ein schildartiges Plättchen aus.

Gesamtlänge 45½ cm, Korpuslänge 26½ cm, Breite 5½ cm.

Abbildung auf Seite 346.

No. 740. Pochette,

ebenfalls moderne Nachbildung eines Originals aus dem 17. oder 18. Jahrhundert von demselben Verfertiger wie No. 739. Das fünfkantige Korpus ist aus dunkelrot und schwarz lackierten Spänen von Palisanderholz zusammengesetzt und im übrigen wie die vorhergehende Pochette No. 739 ausgestattet.

Gesamtlänge 46 cm, Korpuslänge 26½ cm, Breite 5½ cm.

Abbildung auf Seite 346.

Pochetten in Violen- und Violinform

(Taschengeigen mit violen- bezw. violinähnlichem Korpus sowie in regelrechter Violinform.)

(»Pochettes en forme de viole et violon.«)

NB. Diese Abteilung gehört bereits zu der Gruppe „Streichinstrumente mit Zargen".

No. 741. Pochette (d'amour),

deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das eigenartige Instrument, das als »Viole d'amour en miniature« bezeichnet werden kann, hat die Form einer kleinen Gambe. Das gelb lackierte flache Korpus, der lange Hals und der Wirbelkasten sind aus einem Stück schlichten Ahornholzes gearbeitet. Der (ergänzte) Saitenhalter verläuft in schräger Richtung. In der Decke befinden sich zwei C-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine schneckenähnliche Windung aus.

Der Bezug besteht aus 4 Spielsaiten und 4 ebenso gestimmten mitklingenden Metallsaiten; diese Resonanzsaiten laufen wie bei der »Viole d'amour« (s. Seite 475) unter dem ausgehöhlten Griffbrett hindurch und sind an kleinen Stiften an der unteren Zarge eingehängt.

Gesamtlänge 54 cm, Korpuslänge 21½ cm, Breite 11 cm, Zargenhöhe 1½ cm.

Abbildung auf Seite 350.

Eine mit je 6 Spiel- und Resonanzsaiten bezogene hübsche »Pochette d'amour« mit der Brandmarke „D A S" („Disciplina Antoni Stradivari" oder Daniel Achatius Stadlmann?) befand sich in der 1886 zu Wien versteigerten Sammlung N. Teitelbaum. (Vgl „Zeitschrift f. Instrumentenbau", 6. Band, S. 178.)

No. 742. Pochette,

deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Korpus des hübschen Instruments, dessen Form einer langgestreckten Guitarre (oder Viole ohne Mittelecken) entspricht, ist aus Elfenbein und von Ebenholzadern durchzogen. In der Decke befinden sich zwei zierliche *f*-Löcher. Der elfenbeinerne Saitenhalter ist mit reliefartigen Schnitzereien verziert. Das Griffbrett ist mit zwei gravierten Elfenbeineinlagen geschmückt, die einen Stern und ein Wappenschild darstellen. Die vier Wirbel sind aus Bein. Der Wirbelkasten weist auf der Rückseite hübsche Blattschnitzereien auf und läuft in ein anmutiges Mädchenköpfchen aus.

Gesamtlänge 41½ cm, Korpuslänge 21½ cm, Breite 5½ cm, Zargenhöhe 3 cm.

Abbildungen auf Seite 355.

No. 743. Pochette,

französische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das hübsche Instrument hat ein eigenartiges kleines Korpus in wappenähnlicher, an die Violen des 16. Jahrhunderts erinnernder Form. Der Boden ist aus geflammtem, die sehr niedrigen Zargen sind aus Vogel-Ahornholz; der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Hals ist auffallend lang; der Wirbelkasten läuft in ein bärtiges Männerköpfchen aus.

Gesamtlänge 46 cm, Korpuslänge 13 cm, Breite 8¾ cm, Zargenhöhe 1¼ cm.

No. 744. Pochette,

deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das hübsche Instrument hat ein rötlichgelb lackiertes Korpus aus schlichtem Ahornholz, das ähnlich wie bei manchen Violen dieser Zeit in mehrfachen Schweifungen verläuft. Den Boden- und Deckenrand, den Saitenhalter und das Griffbrett umsäumen in schwarzen Kitt eingelassene Elfenbeineinlagen; die Rückseite des Halses ist mit schachbrettartigen Einlagen von Elfenbein und Ebenholz verziert. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Mädchenköpfchen aus.

Gesamtlänge 43 cm, Korpuslänge 20½ cm, Breite 8¼ cm, Zargenhöhe 2¼ cm.

*

No. 745. Pochette in Violinform,

deutsche Arbeit aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Das eigenartige Instrument ist eine kleine »Brett«- oder stumme Geige: die Form der aus Kirschbaumholz verfertigten Decke entspricht einer etwas in die Länge gezogenen Violine; das rotbraun lackierte fünfkantige muldenförmige Korpus nebst Hals und Wirbelkasten sind aus einem Stück gleich starken Pflaumenbaumholzes gearbeitet, so daß das schmale Korpus nur eine ausgehöhlte Verlängerung des Halses bildet. In der Decke befinden sich zwei nur als Verzierung dienende *f*-Löcher; als eigentliches Schalloch ist in der Mitte der Decke eine Oeffnung eingeschnitten, die wie bei den »Violes d'amour« die Form eines „Flammenschwertes" hat. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Gesamtlänge 49½ cm, Korpuslänge 30½ cm, Deckenbreite 9¼ cm, Korpusbreite 2¼ cm.

Ueber die »Brettgeige« s. Seite 530/31 des Katalogs. (No. 894.)

No. 746. **Pochette** in Violinform,

Laienarbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das primitive Instrument hat ein schwarzbraun lackiertes kleines eckiges Violinkorpus aus Buchenholz mit langem Hals. In der Decke befinden sich zwei ziemlich ungeschickt geschnittene *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine einfache Windung aus. An Stelle eines Saitenhalters sind guitarrenartige Anhängeknöpfchen in die Decke eingelassen.

Gesamtlänge 49 cm, Korpuslänge 15¼ cm, Breite 8¼ cm, Zargenhöhe 2¼ cm.

No. 747. **Pochette** in Violinform,

ebenfalls eine Laienarbeit deutschen Ursprungs aus dem 18. Jahrhundert. Das primitive Instrument hat die Form einer langgestreckten Violine mit verhältnismäßig langem Hals. Das gelb lackierte Korpus nebst Hals und Wirbelkasten sind aus einem Stück schlichten Ahornholzes gearbeitet. Boden und Decke zeigen starke Wölbung; in der Decke befinden sich zwei ungeschickt geschnittene *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Männerköpfchen in der Haartracht der Rokokozeit aus.

Gesamtlänge 49½ cm, Korpuslänge 23 cm, Breite 11½ cm, Zargenhöhe 2 cm.

Abbildung auf Seite 355.

No. 748. **Pochette** in Violinform,

deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das hübsch gearbeitete Instrument hat die Form einer langhalsigen Violine. Das rötlichgelb lackierte Korpus ist aus geflammtem Ahornholz. Der Saitenhalter ist aus Horn. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine zierliche Schnecke aus.

Gesamtlänge 40 cm, Korpuslänge 15 cm, Breite 9½ cm, Zargenhöhe 2½ cm.

Abbildung auf Seite 355.

No. 749. **Pochette** in Violinform,

wahrscheinlich süddeutsche oder Tiroler Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das hübsche originelle Instrument hat ebenfalls die Form einer langhalsigen Violine. Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus schlichtem Ahornholz. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes polychromiertes Männerköpfchen mit schwarzem Hut aus. — Unterhalb des eigentlichen flachen Bodens befindet sich in einem Abstand von 1¼ cm ein zweiter gewölbter Boden; zwischen beiden Böden ist ein kleiner herausnehmbarer Papierfächer, der mit Blumenmalereien geschmückt ist, versteckt. Auch der zu der Pochette gehörende 28½ cm lange Bogen steckt in dem Instrument, und zwar in dem Korpus und dem zu diesem Zwecke ausgehöhlten Halse. Die Stange des Bogens ist aus rotbraun gebeiztem Holz, der Frosch aus Ebenholz; der Kopf zeigt sog. Schwanenhalsform. (Bogen und Fächer sind original.)

Gesamtlänge 36 cm, Korpuslänge und Länge des zweiten Bodens 14 cm, Korpushöhe 1¾ cm, Gesamthöhe 3 cm.

Abbildung auf Seite 355.

Eine ähnliche Pochette, eine Arbeit von Benedikt Fieglmiller v. J. 1755, besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 913; „Führer" S. 91).

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 742.
Pochette in Guitarrenform.

No. 747.

No. 748.

No. 749.

No. 754.

Pochetten in Violinform
aus dem 18. Jahrhundert.

Text: Seite 353–357.

(In vergrößertem Maßstabe.)

No. 756
v. Pietro Antonio Cati,
Florenz 1741.

No. 757
v. Jul. Caesar Gigli,
Rom 1762.

No. 755
v. Antonio Stradivari,
Cremona ca. 1720.

No. 758,
deutsche Arbeit
a. d. 18. Jahrhundert

No. 759
v. Joseph Anton Laske,
Prag 1791.

Violini piccoli (Quartgeigen)

aus dem 18. Jahrhundert.

Text: Seite 358/59.

No. 750. Pochette in Violinform,

französische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Instrument hat die Form einer Violine mit winzig niedrigen Zargen. Korpus und Hals sind aus einem Stück schlichten Ahornholzes gearbeitet und rötlichgelb lackiert. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine einfache Windung aus.

Gesamtlänge 48 cm, Korpuslänge 23½ cm, Breite 13¾ cm, Zargenhöhe 1 cm.

No. 751. Pochette in Violinform,

süddeutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das verhältnismäßig große Instrument hat die Form einer langgestreckten schmalen Violine. Das braunrot lackierte Korpus ist aus geflammtem Ahornholz. In der Decke befinden sich zwei primitive Schallöcher mit spitz zulaufenden Schweifungen. Der Wirbelkasten endigt in eine schneckenartige Windung.

Gesamtlänge 58 cm, Korpuslänge 34½ cm, Breite 11½ cm, Zargenhöhe 3¼ cm. Abbildung auf Seite 350.

No. 752. Pochette in Violinform,

Tiroler Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das verhältnismäßig große Instrument hat ebenfalls die Form einer langgestreckten schmalen Violine und ist ähnlich wie No. 751 ausgestattet. Das dunkelbraun lackierte Korpus ist aus geflammtem Ahornholz. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine schneckenartige Windung aus.

Gesamtlänge 58 cm, Korpuslänge 35 cm, Breite 10 cm, Zargenhöhe 3½ cm. Abbildung auf Seite 350.

No. 753. Pochette in Violinform,

deutsche Arbeit aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das niedliche Instrument ist die kleinste Pochette des Museums; es hat die Form einer Violine mit doppelter oberer Schweifung. Korpus, Hals und Schnecke sind aus einem Stück schlichten Ahornholzes gearbeitet und rötlichgelb lackiert. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Saitenhalter und die vier zierlichen Wirbel sind aus Elfenbein; der Wirbelkasten läuft in ein (ergänztes) geschnitztes Mädchenköpfchen aus.

Gesamtlänge 27 cm, Korpuslänge 13 cm, Breite 4 cm, Zargenhöhe 1¼ cm.

Zu der Pochette gehört ein Originalbogen (No. 991a); die Stange ist aus dunkel gebeiztem Holz, der Frosch aus Ebenholz, der Kopf zeigt den Uebergangstyp von der Schwanenhals- zur eckigen Form. Länge 30½ cm.

No. 754. Pochette in Violinform,

ebenfalls deutsche Arbeit aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das rötlichgelb lackierte, etwas langgestreckte Korpus des hübschen Instruments ist aus geflammtem Ahornholz. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine auffallend kleine Schnecke aus.

Gesamtlänge 37 cm, Korpuslänge 22½ cm, Breite 12 cm, Zargenhöhe 2¼ cm. Abbildung auf Seite 355.

Violini piccoli oder »Quartgeigen«.

»Violini piccoli« oder »Quartgeigen« sind kleine den violinförmigen Pochetten ähnliche Violinen, die zur Erleichterung des Spiels in den hohen Lagen ebenso wie die Taschen- oder Tanzmeistergeigen eine Quarte höher als die gewöhnliche Violine („rechte Diskantgeig") gestimmt wurden (c^1, g^1, d^2, a^2) und eine entsprechend kleinere Bauart und Mensur besaßen. Bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts waren die »Violini piccoli« im Gebrauch; in Praetorius' „Syntagma musicum" („Sciagraphia", Taf. XXI Fig. 3) ist z. B. eine derartige 43,2 cm lange „Diſcant-Geig ein Quart höher" abgebildet. — Leopold Mozart gibt in seiner Violinschule (Augsburg 1756, S. 2) über die „Quart- oder Halbgeiglein" folgenden Bericht: „. . Sie ſind kleiner als die gemeinen Violinen, und werden für gar kleine Knaben gebraucht. Doch iſt es allezeit beſſer, wenn es die Finger eines Knaben zulaſſen, ihn an eine rechte Violin zu gewöhnen; dadurch er die Finger in einer beſtändigen Gleichheit erhält, ſie abhärtet, und ſolche recht auszuſtrecken erlernet. Vor einigen Jahren hat man noch ſo gar Concerte auf dieſe von den Italiänern ſogenannte **kleine Violin (Violino piccolo)** geſetzet: und da es ſich weit höher als eine andere Violin ſtimmen läßt; ſo wurde es ſonderbar bey muſikaliſchen Nachtſtücken mit einer Zwerchflaute [Flauto piccolo], Harfe, oder mit einem andern ſolchen Inſtrumente vergeſellſchaftet, öfters gehöret. Itzt iſt man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man ſpielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe." — Noch Joh. Sebastian Bach verwendet die »Violini piccoli« verschiedentlich als Soloinstrumente[1]), so z. B. in mehreren Kantaten und auch im ersten der sog. „Brandenburgischen Konzerte" (F-dur).

No. 755. Violino piccolo,

von **Antonio Stradivari** in Cremona im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts erbaut. Das Korpus des hübschen Instruments zeigt typische Merkmale der Meisterhand Stradivaris. Der sanft gewölbte zweiteilige Boden und die Zargen sind aus schön geflammtem Ahorn-, die Decke ist aus feinjährigem Fichtenholz. Der Lack ist von rötlichgelber Färbung; die *f*-Löcher haben die für Stradivari charakteristische Form. Die Mittelbügel sind ziemlich lang gehalten. — Der im Verhältnis zu lange Hals, das Griffbrett und der untere Teil des Wirbelkastens sind erneuert; dagegen ist die ziemlich große Schnecke alt und möglicherweise noch original.

[1]) Die Stimmung ist bei Bach zuweilen nicht eine Quarte sondern nur eine Terz höher als bei der Violine.

Gesamtlänge 53½ cm (infolge des verlängerten Halses), Korpuslänge 26½ cm, obere Breite 12,4 cm, untere Breite 15 cm, Zargenhöhe 3,3 cm. Abbildung auf Seite 356.

Die Echtheit der Violine wird durch ein Attest der Firma William E. Hill & Sons in London verbürgt, durch deren Vermittlung das Instrument im Februar 1912 erworben wurde.

No. 756. Violino piccolo (Pochette in Violinform) mit gedrucktem Zettel: **„Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1741"**. Der Boden ist aus schlichtem, die Zargen sind aus Vogel-Ahornholz; der Lack ist von hellgelber Färbung. In der Decke befinden sich zwei *f*-Löcher. Der Wirbelkasten läuft in eine zierliche Schnecke aus.

Gesamtlänge 47½ cm, Korpuslänge 25¾ cm, obere Breite 11¼ cm, untere Breite 15 cm, Zargenhöhe 2¾ cm.

Abbildung auf Seite 356, Nachbildung des Zettels auf Seite 609.

No. 757. Violino piccolo (Pochette in Violinform) mit gedrucktem Zettel: **„Julius Caefar Gigli Romanus / Fecit Romae Anno 1762"**. Ebenso wie No. 756 ausgestattet, nur sind die Zargen aus geflammtem Ahornholz.

Gesamtlänge 45 cm, Korpuslänge 23½ cm, obere Breite 9½ cm, untere Breite 13 cm, Zargenhöhe 2¾ cm.

Abbildung auf Seite 356, Nachbildung des Zettels auf Seite 623.

No. 758. Quartgeige oder Violino piccolo (Pochette in Violinform), deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das rötlichbraun lackierte Korpus ist aus geflammtem Ahornholz, der Boden ist ziemlich stark gewölbt; im übrigen wie die beiden vorhergehenden Violinen No. 756 und 757 ausgestattet.

Gesamtlänge 46½ cm, Korpuslänge 23 cm, obere Breite 10½ cm, untere Breite 13½ cm, Zargenhöhe 3 cm. Abbildung auf Seite 356.

No. 759. Quartgeige oder Violino piccolo (Pochette in Violinform) mit gedrucktem Zettel: **„Jofephus Antonius Laske / fecit Pragae, Anno 1791"**. Das braungelb lackierte Korpus des gut gearbeiteten Instruments ist aus geflammtem Ahornholz und am Halsansatz mit einer hübschen durchbrochenen Blattschnitzerei verziert; im übrigen wie No. 756—758.

Gesamtlänge 49 cm, Korpuslänge 23 cm, obere Breite 11 cm, untere Breite 13½ cm, Zargenhöhe 3¼ cm.

Abbildung auf Seite 356, Nachbildung des Zettels auf Seite 630.

*

No. 760. Kit (Pochette in Violinform) mit gedrucktem Zettel: **„J. F. LOTT, / MAKER / LONDON 1800"**. Das rötlichgelb lackierte kleine Korpus des hübschen Instruments ist aus geflammtem Ahornholz; im übrigen entspricht die Ausstattung No. 756—759.

Gesamtlänge 38 cm, Korpuslänge 19¼ cm, obere Breite 8½ cm, untere Breite 10¾ cm, Zargenhöhe 2¼ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 630.

»Viola da braccio« spielender Engel.

Ausschnitt
aus dem Triptychon
„Christus inmitten musizierender Engel“
von Hans Memling (ca. 1480)
im Kgl. Museum zu Antwerpen.

(Vgl. die Bemerkung auf Seite 314 des Katalogs.)

Mittelalterliche Fideln (Vielles), Violen des 16. Jahrhunderts

(in Nachbildungen).

Ebenso wie die Ursprungsgeschichte der Streichinstrumente im allgemeinen ist auch der Entwicklungsgang der mit flachen Schallkörpern und Zargen versehenen mittelalterlichen »Fideln«, als deren Krönung in jahrhundertelanger Weiterbildung die Violinfamilie hervorging, in ein noch immer wenig aufgehelltes Dunkel gehüllt. Möglicherweise können die ältesten Fidelformen durch Umbildung der alten harfenähnlichen »Rotte« entstanden sein, die ihrerseits wieder von der griechisch-römischen »Lyra« herzuleiten ist, so daß letzten Endes der Stammbaum der modernen Streichinstrumente in den uralten lyra-artigen vorderasiatischen Zupfinstrumenten wurzeln würde; jedoch ist eine einwandfreie Lösung dieser Frage bisher nicht gelungen.

Die »Rotte«, auch »Rote, Rota, Rotta« und in älterer Sprachform »Hrota, Hrotta« genannt, ist ein im frühen Mittelalter hauptsächlich bei den germanischen Völkern gebräuchlich gewesenes Instrument, dessen Saiten „geharpfet" wurden, das also wie ihr Vorbild, die griechisch-römische »Lyra«, zu den Zupfinstrumenten zu rechnen ist. Ein in einem alemannischen Kriegergrabe aus dem 5.—7. Jahrhundert i. J. 1846 aufgefundenes Exemplar einer »Rotte« läßt große Aehnlichkeit mit der antiken »Lyra« erkennen: es besteht aus einem mit Zargen versehenen flachen Resonanzkasten, der in zwei schlanke, leicht nach auswärts gebogene Arme ausläuft, die an ihrem oberen Ende durch eine bügelartige Leiste miteinander verbunden sind; in diesem Bügel sind die Wirbel für die frei zwischen den beiden Armen aufgespannten Saiten befestigt. (Vgl. die Nachbildung No 760, S. 371.) Eine in mittelalterlichen Miniaturen bis zum 14. Jahrhundert vorkommende spätere Form der »Rotte« zeigt eine nicht mehr eckige, sondern sanft geschweifte Korpusform mit gegeneinander geneigten und oben in einem geschlossenen Rahmen zusammenstoßenden Armen. (Vgl. die Nachbildung No. 761.)

Der germanischen »Rotte« entspricht nicht nur in sprachlicher Hinsicht, sondern wahrscheinlich auch bezüglich seiner Bauart das auf den britischen Inseln und in der keltischen Bretagne heimische, ebenfalls sehr alte Saiten-Zupfinstrument »Crot« oder »Cruit«. »Crot« und »Cruit« sind alt-irische Bezeichnungen und vielleicht die ältesten Benennungen des zuerst in frühen irischen Handschriften erwähnten Instruments; im Altenglischen lautet der Name »Crûdh«, im Kymrischen, der Sprache der keltischen Urbevölkerung von Wales, »Crwth«, im späteren Englisch »Crud«, »Crowde«, »Crowd«, im Altfranzösischen »Crouth«. In der latinisierten Form »Chrotta Britanna« erscheint der Name bereits zu Anfang des 7. Jahrhunderts (609) in einem häufig zitierten Distichon des Bischofs von Poitiers Venantius Fortunatus; allerdings liegt nicht der geringste Beweis vor, die »Chrotta« dieser frühen Zeit schon als Streichinstrument anzusehen. Diese Umwandlung dürfte sich vielmehr erst einige Jahrhunderte später vollzogen haben: bei der Rundform der »Rotte« ist der Bogengebrauch, dessen Kenntnis das Abendland aller Wahrscheinlichkeit nach den Arabern verdankt, seit dem 11., beim britischen »Crowd« seit dem 12. Jahrhundert nachweisbar. (Vgl. Bemerkung zur Nachbildung No. 762.) Charakteristisch für die als Streichinstrumente gehandhabten »Rotten« und »Crowds« ist eine im oberen Teile des Korpus eingeschnittene Oeffnung, durch die die Hand des Spielers hindurchgriff, um den Fingern das Niederdrücken der Saiten zu ermöglichen; durch allmähliche Vergrößerung dieses Einschnitts entstand eine entwickeltere Form des Instruments mit ausgebildetem Halse. Der im 12. Jahrhundert beendete Umwandlungsprozeß vom »Crowd« zur ältesten »Vielle« oder »Fidel« soll nach Annahme der diese Theorie vertretenden Forscher in der einfachen Weise erfolgt sein, daß die beim Spiel hinderlichen Armbügel beseitigt und hierdurch der Hals freigelegt wurde; freilich kann diese Ansicht, so lange keine authentischen Belege für derartige Uebergangstypen auffindbar sind, nur als Hypothese gelten und dementsprechend bewertet werden. – Von historischem Interesse ist die Tatsache, daß der alte walisische »Crwth«, während »Crouth« und »Rotte« auf dem europäischen Festlande mit dem 14. Jahrhundert gänzlich verschwanden, sich bei den walisischen Barden in Großbritannien ständig weiter erhielt und in nur wenig veränderter Bauart sogar noch im 19. Jahrhundert anzutreffen war. Dieser Barden-Crwth, der gleich der »Rotte« ursprünglich auch nur „geharpft" wurde und ebenfalls von der antiken Lyra abstammt, besitzt einen viereckigen, unten leicht abgerundeten flachen Schallkörper, der sich zu beiden Seiten in bügelartige Arme fortsetzt, die in paralleler Richtung mit dem in der Mitte der oberen Zargen aufgesetzten als Griffbrett dienenden Halse verlaufen und in ein gemeinsames Kopfstück münden; zu dem ursprünglichen Bezug von vier Saiten waren später noch zwei außerhalb des Griffbretts liegende (Bordun- oder Brumm-) Saiten hinzugekommen. (Vgl. die Nachbildung No. 763, Seite 372.) Der Bogengebrauch beim walisischen »Crwth«, für den das Instrument seiner ganzen Bauart nach überdies nur wenig geeignet war, läßt sich freilich nur bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen, so daß Riemanns Ansicht, in ihm ein „Ur-Streichinstrument" und einen direkten Vorläufer der Violen- und Violinfamilie zu erblicken, nur sehr wenig innere Glaubwürdigkeit zuerkannt werden kann.

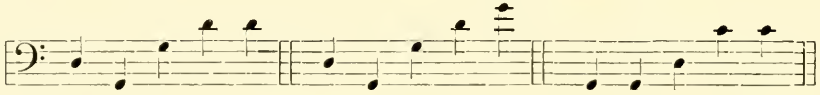
*

Der Ausdruck »Fidel« wird von dem lateinischen Wort fides abgeleitet, das sowohl Saiten als auch ein besaitetes Instrument bezeichnet. Aus diesem Stamm und seinem Diminutiv fidicula sowie der mittellateinischen Form »vitula« bildete sich im Althochdeutschen »fidiula«, »fidula«[1]), im Angelsächsischen »fithele« und im Altfranzösischen »fideille«, woraus im mittelalterlichen Französisch »vièle«, »vielle« (latinisiert: »viella«), im Mittelhochdeutschen (z. B. im Nibelungenlied) »videle« oder »fidel«, im Englischen »fiddle« und im Hochdeutschen »fidel« hervorging, während das lateinische Stammwort »fidula« sich über »vitula« und »viula« in den romanischen Sprachen endlich zu »viola« umbildete (franz.: »viole«, engl.: »viol«); »Violino« ist das Diminutiv, »Violone« das Augmentativ des italienischen Wortes »Viola«. Die in Spanien und Portugal bis heute gebräuchlichen Benennungen »vihuela« und »viula« gemahnen noch deutlich an den lateinischen Ursprung des Wortes.

Schon den frühesten Typen der »Fidula« ist im Gegensatz zu den rebab- oder rebecartigen Instrumenten der besonders angesetzte Hals und die Dreiteiligkeit des Korpus eigentümlich, d. h. der flache Boden, die Decke und die diese Teile verbindenden Zargen sind aus verschiedenen Holzstücken gearbeitet. Eine Betrachtung der Korpusumrisse und Bauart der Fideln des 12. und 13. Jahrhunderts zeigt — wenn auch in den Einzelheiten selbstverständlich noch mancherlei Abweichungen und Unvollkommenheiten bemerkbar sind — in den Grundzügen bereits die Charakteristika der entwickelten Violen: einen anfangs auch ovalrund, später aber stets länglich-elliptisch geformten Schallkörper mit einem angesetzten Hals, der in einen Wirbelklotz ausläuft und häufig auch schon mit einem Griffbrett versehen ist, zwei in die Decke geschnittene sichel-, schlitz- oder C-förmige Schalllöcher, einen regelrechten Steg, über den die an einem Saitenhalter befestigten Saiten gespannt sind usw. — Darstellungen dieser Fidelformen sind in der bildenden Kunst jener Zeit — besonders auf Marmor-, Holz- oder Elfenbein-Skulpturen und Manuskript-Miniaturen — in großer Anzahl zu finden.

Die Saiteninstrumente des Mittelalters dienten hauptsächlich zur Begleitung des Gesanges und zur Ausführung von kurzen Ritornellen, durch die die einzelnen Abschnitte oder Strophen der Gesänge unterbrochen und verbunden wurden. Ihre Pflege lag daher vornehmlich in den Händen der Gesang und Begleitung gleichzeitig ausübenden nordischen Barden und Skalden, die sich mehr der harfenartigen Instrumente (Harfe und Rotte) bedienten, und der südeuropäischen (provençalischen, italienischen und spanischen) Troubadours und Jongleurs, die ebenso wie die deutschen

[1]) Der Name »fidula« kommt bereits i. J. 868 in Otfrieds von Weißenburg „Liber evangeliorum" (Evangelienharmonie) vor.

Minnesänger die »Vielle« oder »Fidel« bevorzugten, und denen zum größten Teil die allmähliche Vervollkommnung dieses Instruments zu danken ist. Die ersten authentischen Angaben über Besaitung und Stimmung der »Vielle« enthält ein der Mitte des 13. Jahrhunderts angehörender von dem Dominikanermönch Jérome de Moravie (Hieronymus aus Mähren) verfaßter Traktat, auf den bereits bei Erwähnung der »Rubebe« (Seite 330 des Katalogs) verwiesen wurde. Hiernach war die »Vielle« der damaligen Zeit mit fünf Saiten bezogen, die auf folgende drei verschiedene Arten gestimmt wurden:

Die Stimmung der beiden tiefsten Saiten deutet auf eine „Bourdon"-Begleitung hin, wie sie von jeher bei der Radleier (Organistrum) und später auch beim Dudelsack (Musette) gebräuchlich war.

Von großem Einfluß auf die fernere Entwicklung der Fidel war die weitere Ausgestaltung der schon beim »Crwth« vorkommenden Einbiegung oder Einschnürung (franz.: taille) in der Mitte des Körpers, wodurch Boden und Decke in eine obere und eine untere Hälfte geschieden wurden. Die »Taille«-Form der Fidel ist nichts anderes als die Uebertragung einer sehr alten, auch bei der Radleier,[2]) der »Rotte« und besonders bei der arabisch-spanischen Guitarre angewandten Korpusform — allerdings mit dem Unterschied, daß bei den genannten Instrumenten die Einbiegung nur als eine aus äußerlichen Gründen erfolgte symmetrische Ausschmückung der Korpuskonturen aufzufassen ist, während die Taille der Fidel, indem sie eine freiere und unabhängigere Bogenführung als auf den rundgewölbten »Gigues« ermöglichte, einen wesentlichen Fortschritt in der Behandlung des Instruments selbst anbahnte.

In zuerst langsam und unsicher, aber allmählich immer zielbewußter fortschreitender Entwicklung vollzog sich im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts in der Bauart des aus »Fidel« und »Vielle« zur »Viola« gewordenen Instruments eine Reihe weiterer Verbesserungen, die sich nach und nach auf

[1]) Als dritte Stimmungsart wird verschiedentlich auch G, c, g, d^1, d^1 angegeben.

[2]) Vielleicht darf sogar der Radleier eine größere Bedeutung als Vorläufer der »Fidel« zuerkannt werden, als es bisher geschehen ist. Es sei hierzu auf die Abbildung des dreisaitigen »Organistrum« in einer Miniatur des aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammenden berühmten Codex „Hortus deliciarum" der Aebtissin Herrad von Landsberg verwiesen; die betreffende Abbildung (vgl. die Reproduktion bei Grillet, l c. tome 1er p. 26) beweist eine genaue Uebereinstimmung der Korpusumrisse des »Organistrum« mit der damaligen guitarrenförmigen Fidel. (Der Codex gehörte zu den Schätzen der Straßburger Stadtbibliothek und wurde beim Bombardement der Stadt i. J. 1870 vernichtet.)

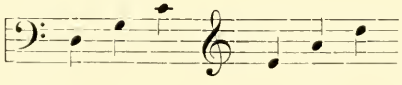
alle Teile des Korpus und seines Zubehörs — Hals, Griffbrett, Schallkörper, Steg und Bogen — erstreckten. Ob der Anstoß zu diesen grundlegenden Fortschritten von deutschen oder italienischen Meistern ausging, ist schwer zu entscheiden; doch kann Deutschland jedenfalls einen großen Teil dieses Verdienstes für sich in Anspruch nehmen, da der Instrumentenbau Oberitaliens noch stark von deutschen Lauten- und Violenmachern beeinflußt war und vielfach sogar in den Händen eingewanderter Deutscher lag. Die Vorherrschaft Italiens auf diesem Gebiete setzt erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein. — Bedeutungsvoll für die konstruktive Anlage der Viola war namentlich die durch Einbauen der sogenannten „Eckklötzchen" erzielte schärfere Ausprägung der Einbiegungen in der Mitte des Korpus, wodurch eine erhebliche Vermehrung der Tonstärke gewonnen wurde. Den wichtigsten Schritt auf diesem Wege bedeutete aber erst die Einführung der doppelten Ecken, die der Kontur der Violen einen neuen entscheidenden Zug verliehen: die zwischen den beiden Korpushälften liegende scharfe innere Schweifung der Mittelbügel, wodurch die den Bogen führende rechte Hand des Spielers aus ihrer steifen und ungelenken Lage befreit und dem Bogen ein ungehindertes Berühren jeder einzelnen Saite gestattet wurde. Als weiterer Fortschritt ist die Ausbildung eines zurückgebogenen volutenartig gewundenen Wirbelkastens, in dessen Wände die Wirbel eingelassen wurden, an Stelle des bisherigen Wirbelklotzes, auf dem die Wirbel standen, zu nennen; ferner die schlankere und handlichere Ausarbeitung der Halspartie, die deutliche Ausprägung von Kopf und Frosch am Bogen usw. Die meisten dieser wesentlichen Verbesserungen erfolgten in einem verhältnismäßig nur kurzen Zeitraum, den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts.

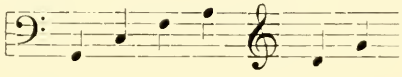
Beeinflußt durch die auf ihrem Höhepunkt angelangte Vokalmusik begann man jetzt in Italien ebenso wie die Blasinstrumente auch die Violen durch den Bau entsprechend großer, tiefer gestimmter Baßinstrumente zu einem vollständigen Chor — d. h. zu einer den einzelnen Stimmlagen angepaßten Gruppe gleichartiger Instrumente verschiedener Größe und Stimmung — auszugestalten: nach ihrer Haltung beim Spiel wurden die kleineren Violen »Viole da braccio« (Armviolen), die größeren »Viole da gamba« (Bein- oder Knieviolen) genannt; doch findet sich im 16. Jahrhundert z. B. bei Lanfranco (1533) und Ganassi (1543; s. u.) noch häufig an Stelle von »Viole« die allgemeine Bezeichnung »Violoni«, die der deutschen Benennung »große Geigen«[1]) bei Judenkunig (1523) und Hans Gerle (1532)

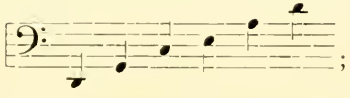
[1]) Der Ausdruck »Fidel« verschwindet zu Beginn des 16. Jahrhunderts aus der deutschen Schriftsprache und wird durch das Wort »Geige« ersetzt. Bei Virdung und den übrigen Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts (auch bei Luther) kommt nur noch die Bezeichnung »Geige« vor, während das Wort »Fidel« gleichzeitig eine verächtliche, herabsetzende Bedeutung erhielt, die es noch heute besitzt.

entspricht und erst später auf die Baßgamben und Contrabässe überging. — Einige dieser Zeit angehörende Neuerungen, die sich in der Folge jedoch nicht als Fortschritte, sondern als Hemmnisse einer gesunden Weiterentwicklung erwiesen — wie z. B. das Anbringen von Bünden auf dem Griffbrett zur Kennzeichnung der einzelnen Griffe, das Einfügen von runden Schallöchern mit Rosetten in die Decke — sind von den Lauten entlehnt und beweisen den großen Einfluß, den die herrschende Laute auch auf die Entwicklung anderer Instrumentenarten ausübte — ein Umstand, der noch deutlicher in der Erhöhung des Violenbezugs auf sechs Saiten und der Einführung einer mit den Lauten identischen Stimmung zutage tritt. Diese Uebereinstimmung zwischen Viola und Laute bedeutete selbstverständlich für die Instrumentalisten jener Zeit eine große Erleichterung, da sie auf diese Weise für beide Instrumente nur eine Applikatur nötig hatten.

Die ältesten Quellenschriften, die über die neuen sechssaitigen »großen Geigen« oder Violonen Auskunft geben und in ihren Angaben genau übereinstimmen, sind „Musica Teusch“ von Hans Gerle (Nürnberg 1532 [vgl. die Fußnote auf S. 77 des vorliegenden Katalogs]; weitere Ausgaben erschienen 1537 und 1546) und „Scintille di Musica“ von Giovan Maria Lanfranco (Brescia 1533; vgl. Fußnote 1 auf Seite 385 des Katalogs).

In dem kurzen Abschnitt, den Lanfranco am Schlusse seines Werkes (p. 142) den mit Bünden versehenen Violen („**Dei Violoni da tafti : & da Arco**“) widmet, erwähnt er, daß Viola und Laute nur durch ihren Saitenbezug voneinander abwichen, da die Laute doppelt-, die Viola dagegen einchörig sei, in der Stimmung aber zwischen Tenorviole und (Chor- oder Alt-) Laute kein Unterschied bestehe.[1]) Nach den genauen Angaben bei Gerle und Lanfranco bezüglich der Stimmung der einzelnen Violenarten ergibt sich für die Diskantviolen die Stimmung:

für die (gleichlautend gestimmten und in der Größe nur wenig verschiedenen) Alt- und Tenorviolen:



und für die Baßviolen:

[1]) „**Ma poſcia, che dal Violone al Liuto altra differenza non ui e: ſe non chel Liuto ha le chorde geminate: & il Violone ſemplici (per il che la medeſima accordatura in queſto ad uno ad uno ſi fa: che ſi fa in quello) ....participato che ſia il Tenore del Violono p[er] ſe ſolo nel modo: che ſi e detto del Liuto....**“ etc.

d. h. die in aufsteigenden von einer Terz unterbrochenen Quartintervallen erfolgenden Stimmungsarten sind dieselben, wie sie für die hauptsächlichst gebräuchlichen sechschörigen Lauten (kleine Oktavlaute, Chor- oder Altlaute, Baßlaute) üblich waren (vgl. hierzu die Notenbeispiele auf Seite 85 des Katalogs) und bis zum völligen Verschwinden der Violen, d. h. bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus, Geltung behielten. In ausführlicher Weise sind die Violen dieser Zeit in zwei von Silvestro Ganassi del Fontego verfaßten Schriften behandelt, die 1542 und 1543 zu Venedig unter den Titeln „**Regola Rubertina. Regola che insegna Sonar de uiola darcho Tastada**“ (d. h. Anweisung für die mit Bünden versehene und mit dem Bogen gespielte Viola) und „**Lettione seconda pur della prattica di sonare il Violone**“ erschienen.

Die auf dem Titelblatt der „Regola Rubertina“ abgebildeten »Viole da gamba« gemahnen in ihren symmetrisch verlaufenden Korpuskonturen schon merkbar an die spätere endgültige Violenform (vgl. No. 772), wofür die Darstellung der zu Füßen der hl. Cäcilia liegenden Viola auf Raffaels berühmtem Gemälde v. J. 1513 ein besonders frühes treffliches Beispiel bietet. Im allgemeinen sind aber während des ganzen 16. Jahrhunderts noch zahlreiche Uebergangs- und Versuchsformen vorherrschend, die das Bestreben erkennen lassen, für die neuen Errungenschaften der Bauart die sinngemäßeste, physikalisch richtige Gestalt und Lage zu finden — wodurch die große Zahl der verschiedenen oft sonderbaren und ungeschickten Violenformen der Renaissancezeit erklärlich wird, die die bildende Kunst jener großartigen Epoche in hunderten von Beispielen widerspiegelt. Eine besonders merkwürdige Form besitzen die steglosen Groß- und Klein-Geigen dieser Zeit, bei denen die Seitenausschnitte so übermäßig stark verlängert sind, daß das Aussehen dieser sonderbaren Instrumente fast der Form des Buchstabens X entspricht. (Vgl. die Nachbildungen No. 769 u. 770, Seite 375/76.) – Erst mit dem Anbruch des 17. Jahrhunderts verschwinden diese Uebergangsformen vom Schauplatz, und der die Barock- und Rokokozeit beherrschende endgültige Violentyp, den als ältestes Beispiel eine etwa 1550 erbaute prächtige Gambe von Caspar Tieffenbrucker zu Lyon verkörpert, tritt an ihre Stelle.

*

Ebensowenig wie sich Exemplare mittelalterlicher Streichinstrumente erhalten haben, sind — von ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen — Namen von Geigenbauern des Mittelalters überliefert; erst aus dem 16. Jahrhundert, als sich der Violenbau zu einem besonderen Kunstzweig entwickelt hatte, ist eine kleine Anzahl von Namen nachweisbar. — Die älteren deutschen (bayrischen und Tiroler) Meister — wie Hans Frey (gest. 1523) und Hans

Gerle (gest. 1599) in Nürnberg, Georg Gerle in Innsbruck (gest. ca. 1590) u. a. — betrieben gleichzeitig Lauten- und Geigenmacherei, wenn auch bei der größeren Verbreitung und Beliebtheit der Laute die Verfertigung von Lauten den wichtigeren und lohnenderen Teil ihrer Tätigkeit bildete. Ein Hauptmeister ist Caspar Tieffenbrucker oder Gaspard Duiffoprugcar (geb. 1514 zu Füssen, gest. 1570 oder 1571 zu Lyon). Von italienischen Violenbauern des 16. Jahrhunderts sind bemerkenswert: Giovanni Kerlino in Brescia, der noch der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört, Pietro Dardelli in Mantua (um 1500), Giovanni Giacobo dalla Corna und Zanetto Monticchiaro in Brescia, die Lanfranco (l. c. pag. 143) rühmt, Peregrino de Michelis (Peregrino di Zanetto) in Brescia (geb. ca. 1520), Morglato Morella in Mantua und Venedig (geb. ca. 1520), Francesco Linarolo (geb. ca. 1520 zu Bergamo) und dessen Sohn Ventura L. (geb. ca. 1550) in Venedig und Padua, Gierolamo und Antonio Brensio (Brensius) in Bologna (aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) u. a. — Nur von einigen dieser Meister sind einzelne wenige authentische Arbeiten erhalten, so z. B. von Caspar Tieffenbrucker zwei prachtvolle »Viole da gamba« im Museum des Brüsseler Conservatoire (No. 1427) und in der Donaldson-Sammlung des „Royal College of music“ zu London, eine schöne Gambe von Peregrino di Zanetto (Brescia 1547) im Conservatoire zu Paris (No. 170) etc. (Eine Aufzählung noch vorhandener Instrumente der beiden Linarolo und Brensio enthält Seite 627 u. 606/07 des Katalogs.)

Rotten und Chrwts.

(Alle Nachbildungen mit Ausnahme von No. 763 sind in der Werkstatt des Museums angefertigt.)

No. 760. Rotte,

Nachbildung nach dem im „Museum für Völkerkunde“ zu Berlin befindlichen Originalinstrument, das i. J. 1846 in einem alemannischen Kriegergrabe aus dem 5.—7. Jahrhundert in der Nähe von Oberflacht bei Tuttlingen im württembergischen Schwarzwald gefunden wurde.[1]) — Das aus Eichenholz gearbeitete flache Korpus hat eine der antiken »Lyra« ähnliche länglich-schmale, unten abgerundete Form. Die (am Original fehlenden) Wirbel sind in den die beiden Seitenarme verbindenden Bügel eingelassen.

Der Bezug besteht aus 6 Saiten, deren Stimmung nicht überliefert ist; die Saiten laufen über einen flachen Steg und sind an der unteren Zarge mittels eines Knopfes befestigt.

Länge 78½ cm, obere Breite 21 cm, untere Breite 17¼ cm, Zargenhöhe 2¾ cm.

Abbildung auf Seite 377.

No. 761. Rotte (»Cythara teutonica«),

Nachbildung nach der Darstellung auf einer Miniatur eines Codex der Klosterbibliothek zu St. Blasien im Schwarzwald aus dem 13. Jahrhundert.[2]) — Das Instrument zeigt die entwickeltere Form der »Rotte« mit geschweiften Korpuskonturen, in einem geschlossenen Rahmen zusammenstoßenden Armen und abgerundeten Zargen.

Der Bezug besteht aus 7 Saiten, die in einem mit Elfenbein verzierten Saitenhalter befestigt sind.

Länge 70 cm, obere Breite 49 cm, untere Breite 40 cm.

Eine bereits als Streichinstrument behandelte »Rotte« dieser Form mit ausgebildetem Hals zeigt eine aus dem 12. Jahrhundert stammende Skulptur an dem „Goldene Pforte“ genannten Südportal des Doms zu Freiberg i. S. (Vgl. die Abbildung in Rühlmanns Atlas, Taf. VI Fig. 6.)

No. 762. Crouth,

Nachbildung nach der Darstellung auf einer Miniatur eines Codex der früheren Abtei St. Martial de Limoges aus dem 11. Jahrhundert.[3]) Das Instrument läßt noch eine nahe Verwandtschaft mit der als »Cithara

[1]) Vgl. „Jahreshefte des Württemberg. Altertumsvereins“, Jahrg. 3, Stuttgart 1846: Dietrich u. Wolfgang Menzel, „die Haidengräber in Lupfen bei Oberflacht“.

[2]) Abgebildet in dem Werke „De cantu et musica sacra“ von Martin Gerbert (St. Blasien 1774). Die dort mitgeteilte und häufig zitierte Datierung ist jedoch unrichtig; der Codex, der übrigens bei dem Brande des Klosters i. J. 1874 vernichtet wurde, gehört nicht dem 9. sondern erst dem 13. Jahrhundert an. (Vgl. auch die Fußnote auf Seite 329 des Katalogs.)

[3]) Der Codex befindet sich jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris (No. 1118 der lateinischen Manuskripte). — Die betreffende Abbildung, die auch als eine der ältesten französischen Darstellungen eines Streichinstruments Beachtung verdient, ist in Fétis' „Stradivari“ (p. 17) und fast allen anderen einschlägigen Werken reproduziert.

teutonica« bezeichneten Rundform der »Rotte« erkennen (s. No. 761), ist aber größer und von länglich-schmaler, nur wenig geschweifter Form. Der Hals ist noch unentwickelt; um an die Saiten zu gelangen, greift die linke Hand des Spielers durch die beiden im oberen Teile des Korpus eingeschnittenen Oeffnungen.

Der Bezug besteht aus 3 Saiten, die an oberhalb des Griffbretts in die Decke eingelassenen Wirbeln befestigt sind, über einen niedrigen Steg laufen und an der Unterzarge mittels eines Knöpfchens eingehängt sind.

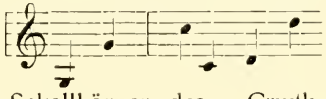
Länge 80 cm, obere Breite 18½ cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 4¼ cm. Abbildung auf Seite 377.

Darstellungen ganz ähnlicher als Streichinstrumente gehandhabter »Crouths« s. in Rühlmanns Atlas, Taf. VI Fig 5 und 3 (große Miniatur im „Gebetbuch des Erzherzogs Leopolds des Heiligen von Oesterreich" in der Bibliothek des Klosters Neuburg bei Wien, ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert; Skulptur an der Kathedrale zu Worcester aus dem 12. Jahrhundert) etc.

No. 763. Crwth,

moderne französische Nachbildung nach dem einzigen bisher aufgefundenen Originalexemplar von der Insel Anglesey (Wales) v. J. 1742, das sich jetzt im South Kensington (Victoria and Albert-) Museum zu London befindet.[1]) — Das Instrument hat ein viereckiges, unten etwas abgerundetes flaches Korpus, das sich in zwei gerade Arme fortsetzt, die an ihrem oberen Ende durch einen Bügel miteinander verbunden sind, in dessen Mitte der parallel mit den Armen verlaufende und mit einem Griffbrett versehene Hals mündet. Ein Charakteristikum des walisischen »Crwth« bildet die eigenartige Konstruktion des fast flachen und etwas schräg gestellten Stegs, dessen rechter verlängerter Fuß durch das eine der beiden in die Decke geschnittenen runden Schallöcher hindurchgeht und auf dem Boden des Instruments ruht, also gleichsam den Stimmstock (franz.: l'âme) vertritt.

Der Bezug besteht aus 6 Saiten, von denen vier über das Griffbrett laufende als Spiel- und zwei frei danebenliegende Bourdons als Begleitsaiten dienen. Die Stimmung der Saiten ist (nach Jones, s. u.):



Da dem eckigen Schallkörper des »Crwth« die Seiteneinschnitte fehlen und der Steg nur flach ist, kann der Bogen die Saiten nicht einzeln, sondern nur zu zweien (beide c- oder beide d-Saiten) berühren; die beiden Bourdon- g-Saiten wurden nur pizzicato angezupft.

Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge 34 cm, Breite 27½ cm, Zargenhöhe 5¾ cm. Abbildung auf Seite 377.

Nähere Angaben über den walisischen »Crwth« enthält das Werk „Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards" von Edward Jones (London 1786). Das interessante Instrument erhielt sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts im Gebrauch, ist jetzt aber gänzlich verschollen. — Zweifellos war der »Crwth« ursprünglich ein

[1]) Cf. Engels' Catalogue p. 294. Der Zettel des Instruments hat folgenden Wortlaut:

„Maid in the paris of
anirhengel by Richard
Evans Inftruments make
In the year 1742"

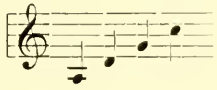
der »Rotte« eng verwandtes Zupfinstrument, dessen viereckige Korpusform sich bis zu dem uralten vorderasiatischen »Kethar« zurückverfolgen läßt. Wann der Bogengebrauch beim »Crwth« zur Einführung kam, ist nicht festgestellt; doch dürfte dies kaum vor dem 12. oder 13 Jahrhundert der Fall gewesen sein. Das älteste bisher aufgefundene Beispiel hierfür ist eine von Edw. Heron-Allen entdeckte Darstellung auf einem Siegel eines „Crovder" [d. h. Crowd-Spielers] Roger Wade, das an einem im Archiv des Schlosses Barceley aufbewahrten Dokument v. J. 1316 befestigt war. (Vgl. die Abbildung in Grove's „Dictionary", vol. V p. 288 fig. 2.)

Mittelalterliche Fideln (Vielles).

(Alle Nachbildungen mit Ausnahme von No. 768 sind in der Werkstatt des Museums angefertigt.)

No. 764. Fidel (Vielle à archet),

Nachbildung nach der Darstellung an einer Skulptur am Portal der aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammenden Kirche zu Ancy-le-Duc (Frankreich; Dép. Saône et Loire. — Vgl. die Abbildung bei Grillet, l. c. tome 1er p. 45). — Das kleine Instrument zeigt die primitivste Form der »Vielle« mit länglich-schmalem und flachem, in den Umrissen an das »Rebec« (»Lyra«) erinnerndem Korpus; es ist mit Ausnahme der aufgeleimten Decke aus einem Stück ausgehöhlten Holzes gearbeitet. Zu beiden Seiten des Stegs sind in die Decke zwei sichelähnliche einander zugekehrte Schallöcher eingeschnitten. Die Wirbel sind auf der Vorderseite des rautenartig geformten Wirbelbretts angebracht.

Der Bezug besteht aus 4 Saiten, als deren mutmaßliche Stimmung sich

annehmen läßt.

Länge 50 cm, größte Deckenbreite 15 cm.

»Vielle à archet« ist die französische Bezeichnung der Fidel zur Unterscheidung von der später ebenfalls »Vielle« genannten Rad- oder Drehleier.

No. 765. Fidel in ovaler Form (Vielle à archet en forme ovale),

Nachbildung nach der Darstellung an einer Skulptur der Fassade der aus dem 13. Jahrhundert stammenden „Maison des Musiciens" zu Reims. — Das kleine Instrument hat ein oval geformtes Korpus ohne eine die Bogenführung erleichternde mittlere Einbiegung („Taille"). Hals und Griffbrett sind kurz, Boden und Decke flach. Zu beiden Seiten des niedrigen Stegs sind in die Decke zwei große längliche Schallöffnungen eingeschnitten. Die Wirbel sind auf der Vorderseite des eckigen Wirbelkastens angebracht.

Der Bezug entspricht der folgenden Fidel No. 766.

Gesamtlänge 61½ cm, Korpuslänge 40 cm, größte Breite 25 cm Zargenhöhe 5¾ cm.

No. 766. **Fidel** (Fidula, Vielle),
Nachbildung nach der Darstellung auf einem um 1355 entstandenen Fresco der spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz. — Das Instrument hat guitarrenähnliche Korpusform mit nur leicht eingebuchteter Einschweifung, wie sie für die Fidel oder Viole des 14. und 15. Jahrhunderts typisch ist; derartige Violen sind z. B. auch auf Gemälden von Hans Memling mehrfach dargestellt (vgl. die Abbildung auf Seite 361). — Boden und Decke sind schwach gewölbt. In die Decke sind sechs Schallöffnungen eingeschnitten, und zwar zwei breite einander zugekehrte C-Löcher zu beiden Seiten des Stegs und je zwei kleine Rosetten neben dem Saitenhalter und unterhalb des kurzen Griffbretts. Der Boden- und Deckenrand sowie die Schallöcher sind von doppelt eingelegten Elfenbeinadern umsäumt. Die Wirbel sind auf der Vorderseite des oval geformten Wirbelbretts angebracht.

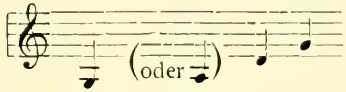
Der Bezug besteht aus 5 Saiten; über die Stimmung vgl. die Angaben auf Seite 366 (nach dem Traktat von Jérome de Moravie).

Gesamtlänge 73 cm, Korpuslänge 47½ cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 22 cm, Zargenhöhe 4¾ cm.

Abbildung auf Seite 378.

No. 767. **Fidel** (Vielle),
Nachbildung nach der Darstellung auf einer Skulptur am Portal der Kathedrale zu Amiens aus dem 13. Jahrhundert.[1]) — Die Bauart des Instruments läßt gegenüber den ovalen und auch guitarrenförmigen Fideln trotz der frühen Zeit, der die Skulptur angehört, einen Fortschritt erkennen, der sich in der deutlichen Scheidung der Ober- und Unterbacken und der zwischen beiden Korpushälften befindlichen leichten Ausbuchtung zeigt, wodurch dem Bogen ein leichteres Berühren der einzelnen Saiten ermöglicht wird. — Boden und Decke sind schwach gewölbt; im unteren Teil der Decke sind zwei einander zugekehrte C-Löcher, im oberen Teil zwei kreuzförmige Schallöffnungen eingeschnitten. Der Hals ist ziemlich breit, das Griffbrett sehr kurz und nur 2 cm über den Deckenrand hinausragend. Die Wirbel sind auf der Rückseite des blattförmigen Wirbelbretts angebracht.

Der Bezug besteht aus 3 Saiten in folgender Stimmung:

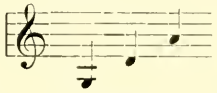


Gesamtlänge 56½ cm, Korpuslänge 32 cm, obere Breite 14½ cm, untere Breite 17 cm, Zargenhöhe 4¼ cm.

No. 768. »**Vielle en rebec**«,
moderne französische Nachbildung (nach einem Originalinstrument aus dem 16. Jahrhundert?); vielleicht von Jean Baptiste Vuillaume zu Paris. — Das eigenartige Instrument, ein Mittelding zwischen Vielle (Viola) und Rebec, hat ein im unteren Teil etwas geschweiftes, nach oben zu schmal zulaufendes flaches Korpus, dessen Form an das Zupfinstrument »Cistre« (Cither, vgl. S. 179 f.) erinnert. Boden und Zargen sind mit Gravierungen bedeckt; der Boden ist in der Mitte mit einem hübsch ausgeführten großen Wappen verziert. Der Deckenrand wird von einer in dunklen Kitt eingelegten Perlmutterborte umsäumt. In

[1]) Vgl. No. 1330 der Brüsseler und No. 433 der Kopenhagener Sammlung.

der Decke befinden sich zwei schmale, einander zugekehrte C-Löcher und oberhalb des Stegs ein rundes Schalloch mit einer zierlich geschnitzten Rosette. Der Wirbelkasten läuft in ein bärtiges Männerköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 3 Saiten in der Stimmung des »Rebec«:

Gesamtlänge 58 cm, Korpuslänge 26 cm, größte Deckenbreite 20¼ cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Ein dieser »Vielle en rebec« sehr ähnliches viersaitiges Instrument mit wappenförmigem Korpus ist in einem Manuskript des 16. Jahrhunderts (Manuscrit des Adages, „Fonds de la Vallière" No. 4316) der Nationalbibliothek zu Paris abgebildet. (Vgl. die Reproduktionen bei Grillet, l. c. tome 1er p. 106, K. Schlesinger, p. 391 fig 137 etc.)

Mittelalterliche Bögen: s. No. 958—960.

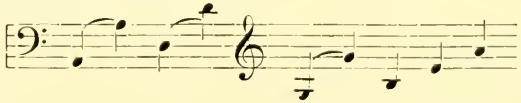
Geigen und Violen des 16. Jahrhunderts.

(Sämtliche Nachbildungen sind in der Werkstatt des Museums angefertigt.)

No. 769. »Groß Baß-Geige«,

Nachbildung nach der Abbildung in Virdungs „Musica getutscht" (Basel 1511, Bl. B II). Die steglosen »Groß-Geigen«, deren merkwürdige Korpusform infolge ihrer übermäßig verlängerten Seitenausschnitte der Form des Buchstabens X ähnelt, bieten ein besonders markantes Beispiel für die zahlreichen im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Versuchs- und Uebergangstypen der Violen. Infolge der langgestreckten Mittelbügel sind Ober- und Unterbacken nur kurz; die Oberbacken haben scharf vorspringende Ecken und sind nach dem Hals zu, um Raum für den 7. Bund zu gewinnen, ziemlich stark eingebuchtet.

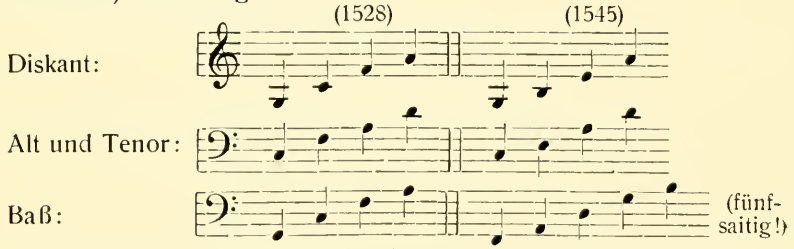
Außer zwei einander zugekehrten C-Löchern, die im oberen Teil der Decke unmittelbar unter dem Hals eingeschnitten sind, ist die Decke in der Mitte von einem großen runden Schalloch durchbrochen, in das eine Pergament-Rosette eingelassen ist — ein Charakteristicum, das ebenso wie der vielsaitige Bezug, die Bünde auf dem Griffbrett, der zurückgebogene Wirbelkasten und das Fehlen eines Stegs einen deutlichen Einfluß der Bauart der Laute erkennen läßt.

Der Bezug der Virdung'schen »Groß Geige« besteht aus 9 Saiten, über deren Stimmung in der „Musica getutscht" keine Angaben enthalten sind; doch dürfte die Stimmung der damaligen sechs-chörigen Laute entsprochen haben (vgl. Seite 80 u. 81 des vorlieg. Katalogs), wobei die tiefsten 6 Saiten als „doppelchörig" mit höherer Oktavsaite anzunehmen sind:

Eine nur bei den »Groß-Geigen« anzutreffende, ebenfalls auf die Laute hinweisende Eigentümlichkeit ist das Fehlen eines besonderen Stegs,

über den die Saiten gespannt sind; die Funktion des Stegs erfüllt — wenn auch in primitiver Weise — der wie bei der Laute quer über die Decke geleimte Saitenhalter, der am oberen Rande leicht gewölbt ist, so daß die mittleren Saiten eine entsprechend höhere Lage bekommen.[1]) — Das Griffbrett trägt 7 lose Bünde (aus Darm).

Gesamtlänge 1,05 m, Korpuslänge 62 cm, obere Breite 41½ cm, untere Breite 44 cm, Zargenhöhe 9 cm.

No. 770. »Groß Diskant-Geige«,

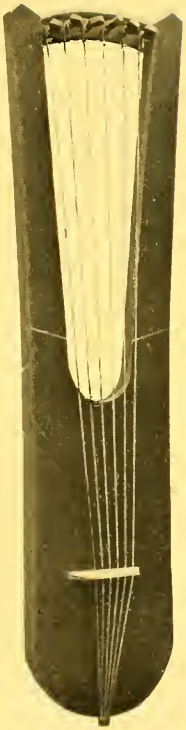
Nachbildung nach der Abbildung in Agricolas „Musica instrumentalis deudsch" (Wittenberg 1528, Bl. 47 u. 1545, Bl. 40). — Die Korpusformen der von Agricola in einem vollständigen Chor (Discantus, Altus, Tenor, Bassus) beschriebenen und abgebildeten »großen Geigen« entsprechen genau dem von Virdung abgebildeten gleichnamigen Instrument; jedoch gibt Agricola den Bezug nur als viersaitig in folgenden (in den zwei erwähnten Ausgaben seines Buches von einander abweichenden!) Stimmungen an:

Das Griffbrett der vorliegenden Nachbildung der »Groß Diskant-Geige« trägt 7 Bünde.

Gesamtlänge 56 cm, Korpuslänge 32 cm, Breite 18 cm, Zargenhöhe 4 cm. (Vgl. die Nachbildung des Holbeinschen Holzschnitts auf Seite 378.)

Agricolas „Musica instrumentalis deudsch" enthält auch Angaben und Abbildungen von »kleinen Geigen«, die in der Bauart mit den »großen Geigen« übereinstimmen, von diesen aber durch geringere Größe, dreisaitigen Bezug und das Fehlen von Bünden abweichen; ihre Stimmung entsprach den mit Stegen versehenen rebecartigen »kleinen Geigen« (vgl. S. 331 des Katalogs).

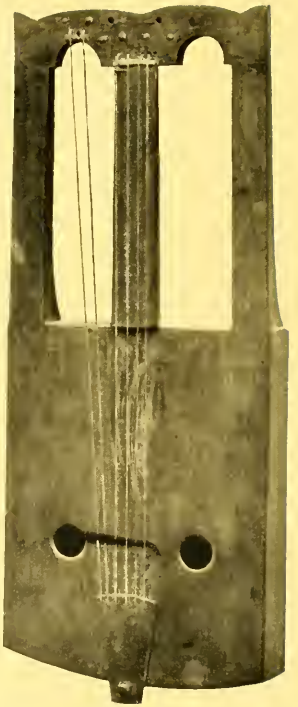
Die steglosen großen und kleinen Geigen kamen noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts außer Gebrauch; Praetorius' „Syntagma musicum", das in der „Sciagraphia" (Taf. XXXIV No. 14) die Abbildung einer fünfsaitigen »großen Geige« unter dem Namen „Alte Fiddel" enthält, zählt die ganze Gattung zu den damals bereits unbekannten und verschollenen Instrumenten.

[1]) Diese zuerst von Fétis („Histoire générale de la Musique", tome 5e, p. 171) aufgestellte und von Wasielewski („Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert", S. 51) übernommene Erklärung wird in deutlicher Weise durch die beiden Forschern unbekannt gebliebene Abbildung einer derartigen »Groß-Geige« auf einem St. Peter, St. Augustin und St. Nicolas de Bari darstellenden Gemälde von Giov. Battista Cima da Conegliano bestätigt, das der Wende des 15. Jahrhunderts angehört und sich jetzt im Palazzo Brera zu Mailand befindet. Das Instrument, das von einem zu Füßen der Heiligen sitzenden jugendlichen Engel gespielt wird, zeigt die in Italien gebräuchliche Form der »Groß-Geige«, die in verschiedener Hinsicht von dem deutschen Typ abweicht und sich besonders durch die weit weniger eingebuchteten Seitenausschnitte unterscheidet, aber ebenfalls neunsaitigen Bezug aufweist. — In der vierten Ausgabe (1545) seiner „Musica instrumentalis deudsch" nennt Agricola (vgl. die folg. No. 770) die viersaitigen »Groß-Geigen« „welſch", was auf einen italienischen Ursprung der Instrumentenart hindeutet.



No. 760.
Deutsche Rotte
aus dem 5.—7. Jahrhundert.
Text: Seite 371.

No. 762.
Französ. Crouth
aus dem 11. Jahrhundert.
Text: Seite 371.



No. 763.
Walisischer Crwth
aus dem 18. Jahrhundert.
Text: Seite 372.

(In der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildungen.)

(Moderne französ. Nachbildung.)

Der Tod eine »Groß-Geige« spielend.

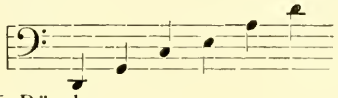
Holzschnitt
„die Gräfin" aus dem „Totentanz"
von
Hans Holbein d. J.
(ca. 1525.)

No. 766. Fidel (Vielle)
des 14. und 15. Jahrhunderts.
Text: Seite 374.

No. 775. Lira da braccio
von der Wende des 15. Jahrhunderts.
Text: Seite 412.

(In der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildungen.)

No. 771. Baß-Viole (große Baß-Geige, Violone),
Nachbildung nach der Darstellung auf einem Holzschnitt in Hans Judenkunigs „Schone künstliche vnderweisung.... auff der Lautten vnd Geygen" (Wien 1523). — Die Korpusform des Instruments ist durch das unsymmetrische Verhältnis der Ober- und Unterbacken auffallend: im Gegensatz zu den bei Ganassi und Gerle abgebildeten Violonen (s. die Nachbildungen No. 772 u. 773) und der späteren Gambenform ist die obere Korpuspartie bedeutend größer und breiter als die untere, wodurch das Instrument eine etwas ungeschickt erscheinende Form erhält. In der Mitte der Unterzargen befindet sich eine starke Einbuchtung, in der der kurze Saitenhalter befestigt ist. Die beiden einander zugekehrten C-Löcher sind zwischen den Mittelbügeln eingeschnitten, der Steg ist jedoch ziemlich tief aufgestellt. Bemerkenswert ist die von der Laute übernommene Anlage des umgelegten Wirbelkastens, der beim Gebrauch des Instruments auf der linken Schulter des Spielers ruhte.

Der Bezug besteht aus 6 Saiten in der gewöhnlichen Gambenstimmung:

Das Griffbrett trägt 6 Bünde.

Gesamtlänge 1,20 m, Korpuslänge 66 cm, Länge des Wirbelkastens 16 cm, obere Breite 41 cm, untere Breite 35½ cm, Zargenhöhe 12½ cm.

No. 772. Baß-Viola (da gamba, Violone),
Nachbildung nach der Darstellung auf einem Stich in der „Regola Rubertina" von Silvestro Ganassi (Venedig 1542; vgl. Seite 369 des Katalogs). Die Korpusform des Instruments nähert sich bereits dem entwickelten Violentyp des 17. Jahrhunderts, nur sind die Oberbacken, um Raum für den 7. Bund zu gewinnen, wie bei No. 769 im oberen Teile leicht eingebuchtet. Die Anlage der Unterzargen ist ähnlich wie bei der vorhergehenden Baßviole No. 771. Die beiden einander abgekehrten C-Löcher sind ziemlich hoch seitlich über dem Steg eingeschnitten. Der lange Hals läuft in einen bereits vollkommen ausgebildeten Wirbelkasten mit einer primitiven Schnecke aus.

Bezug und Stimmung entsprechen Judenkunigs großer Baßgeige (No. 771); das Griffbrett trägt 7 Bünde.

Gesamtlänge 1,22 m, Korpuslänge 65 cm, obere Breite 36 cm, untere Breite 42 cm, Zargenhöhe 13 cm.

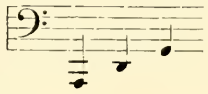
Darstellungen ähnlicher Gambenformen finden sich u. a. mehrfach in den Holzschnitten Hans Burgkmairs im „Triumphzug Kaiser Maximilians" (1517).

No. 773. Baß-Viole (große Baß-Geige, Violone),
in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf einem Holzschnitt in Hans Gerles „Musica Teusch / auf die Inſtru- ment der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten / ..." (Nürnberg 1532). Die Korpusform des Instruments läßt in noch höherem Maße als beim Ganassi'schen »Violone« (No. 772) den endgültigen Violentyp erkennen; nur verlaufen die im Verhältnis zur unteren Korpuspartie etwas kurz gehaltenen Oberbacken in spitzem Bogen zum Hals, und die unteren Ecken der Mittelbügel sind etwas hervortretend. Die beiden (einander zugekehrten) C-Löcher sind ziemlich tief auf der Decke eingeschnitten. Der Wirbelkasten besitzt keinen Kopf, sondern ist ebenso wie bei No. 771 nach hinten umgelegt.

Bezug, Stimmung und Anzahl der Bünde entsprechen der vorhergehenden Baß-Viole No. 772.

Gesamtlänge 1,25 m, Korpuslänge 72 cm, obere Breite 33 cm, untere Breite 42 cm, Zargenhöhe 12 cm.

No. 774. **Große Baß-Viole** (große Baß-Geige, Violone), Nachbildung nach der Darstellung auf dem Holzschnitt „Drey Geiger" von Jost Amman (Frankfurt a. M. 1568; vgl. die Abbildung auf Seite 307 des Katalogs). — Die charakteristische Korpusform des Instruments zeigt auffallend spitz zulaufende Ober- und Unterbacken mit ziemlich langen Mittelbügeln; der Boden ist völlig flach. Die (einander abgekehrten) C-Löcher sind in den unteren Teil der Decke unterhalb des Stegs eingeschnitten. Der in eine Schnecke auslaufende Wirbelkasten ist etwas nach hinten zurückgebogen und erinnert in der Form an die Spitze eines Krummstabs.

Der Bezug besteht aus nur 3 Saiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 6 Bünde.

Gesamtlänge 1,65 m, Korpuslänge 1,05 m, obere Breite 41 cm, untere Breite 39 cm, Zargenhöhe 12 cm.

Der zweite auf dem Amman'schen Holzschnitt sichtbare Violist spielt einen noch größeren Violone („Gar große Baß-Viole"), deren Länge etwa 1,90 m beträgt.

Lira da braccio« spielender Engel.

Ausschnitt aus dem Gemälde
„die thronende Madonna mit Heiligen“ (1505)
von Giovanni Bellini (ca. 1428—1516)
in der Kirche San Zaccaria zu Venedig.

(Zu Seite 393 und 415.)

Lyren.

Die Lyren, zu deren Familie ebenso wie zu den eigentlichen Violen verschiedene sowohl an der Brust oder der Schulter (»Lire da braccio« bezw. »da spalla«) als auch zwischen den Knien gehaltene (»Lire da gamba«) und aufrechtstehend gespielte Instrumente (»Arciviolate Lire«, »Lironi perfetti«) gehören, bilden eine im 16. und teilweise auch noch im 17. Jahrhundert hauptsächlich in Italien gebräuchlich gewesene Violengattung, deren erst sehr spät erkannte große musikgeschichtliche Bedeutung darin besteht, daß ihr Diskantinstrument »Lira da braccio« als direktes Bindeglied zwischen der alten Viole und der Violine und als unmittelbarer Vorläufer dieses wichtigsten modernen Orchesterinstruments zu betrachten ist. — Die in der Instrumententerminologie häufig wiederkehrende Bezeichnung »Lyra« ist auf das bekannte, der größeren »Kithara« ähnliche harfenartige Zupfinstrument des griechischen Altertums zurückzuführen. Im Mittelalter wurde eine dem Rebec verwandte Streichinstrumentenart mit gewölbtem Schallkörper »Lyra« genannt (vgl. Seite 330 des Katalogs), und später übertrug man diesen Namen auch auf die Rad- oder Drehleier (»Lira tedesca, Lira rustica«; vgl. Seite 374 f. im 1. Bande des Katalogs), wovon der noch heute gebräuchliche Ausdruck »Leier« herstammt. Die Vorliebe der Renaissancezeit für das klassische Altertum dürfte der Grund gewesen sein, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufgekommene neue Violenart »Lyra« zu benennen, wenn auch zwischen der mit einem Plektron gespielten griechischen Lyra und dem gleichnamigen Streichinstrument nicht der geringste Zusammenhang besteht.[1])

Von der gleichzeitigen Viola unterscheidet sich die »Lira da braccio« — abgesehen von der bereits um 1490 einsetzenden allmählich zur Violine überleitenden Veränderung ihrer Korpusform — durch zwei neben den übrigen (fünf) Saiten außerhalb des Griffbretts frei einherlaufende Bordunsaiten. Derartige Bordun- (Bourdon- oder Brumm-) Saiten waren bereits (außer bei

[1]) Die Gleichheit der Namen beider Instrumentenarten gab freilich den Malern der Renaissance häufig Veranlassung, Apollo, Orpheus, Homer und andere Persönlichkeiten des griechischen Mythos in mißverständlicher Weise mit dem Streichinstrument »Lyra« darzustellen.

dem alten »Organistrum«, dem Vorläufer der Radleier) bei der von Jérome de Moravie beschriebenen »Vielle« oder »Fidel« des 13. Jahrhunderts (vgl. Seite 366) gebräuchlich, so daß die »Lira da braccio« eigentlich nur eine weiter entwickelte Form der mittelalterlichen fünfsaitigen Viole darstellt.[1]) Auch die Baßinstrumente der Lyra-Familie, die »Lire da gamba« und »Lironi perfetti«, waren mit zwei Bordunsaiten ausgestattet. — Ein weiteres Charakteristikum der »Lyra« bildet ein ebenfalls von der alten Viole übernommener spitz zulaufender blattförmiger Wirbelkasten (Wirbelblatt), in dessen Vorderseite die Wirbel aufrechtstehend befestigt sind.

Zeitgenössische Quellen über die »Lyra« fließen nur spärlich und beschränken sich in der Hauptsache auf die Beschreibungen, die in zwei italienischen Werken: „Scintille di Musica" von Giov. Maria Lanfranco (Brescia 1533; s. S. 385) und „Della prattica musica" von Scipione Cerreto (Neapel 1601; s. S. 404), sowie den beiden Hauptwerken der Instrumentenkunde des 17. Jahrhunderts, Praetorius' „Syntagma musicum" (Wolfenbüttel 1618—20) und Mersennes „Harmonie universelle" (Paris 1636) enthalten sind. Während von letzterem Autor (und ebenso von Cerreto) nur die auch in Frankreich gebräuchliche »Lira da gamba« behandelt wird (s. u., Seite 403 f.), bietet Praetorius' unerschöpfliches „Syntagma" im XXIII. Kapitel der „Organographia" auch einige Angaben über die historisch weit bedeutungsvollere »Lira da braccio«, die hier im Wortlaut folgen mögen:

LYRA.

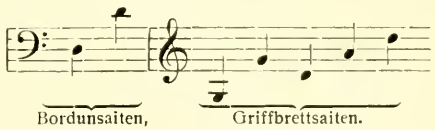
Allhier iſt nicht zu ſagen / von der Bawren- vnnd vmblauffenden Weiber Leyre / die mit einem Handgriff herumbgedrehet / vnd mit der lincken Hand die Claves tangirt werden . . . . Sondern von den Italianiſchen Lyren / derer auch zweyerley Arrten ſind.

1. Eine groſſe Lyra (Lironi[!] perfetto, Arce violyra . . . .) (etc., s. Seite 407).

2. Die kleine Lyra iſt der Tenor Violen de bracio gleich: Daher ſie auch Lyra de bracio genennet wird / hat 7. Säitten / zwo Säiten auſſerhalb des Kragens / vnd die andern fünffe vff dem Kragen liegend: Darauff man Tricinia, vnd auch andere Sachen / faſt einer Citter gleich / zuwege bringen kan. Deren Abriß in Sciagraph. Col. XX.

Dieser „Abriß" zeigt eine siebensaitige »Lyra de bracio« von 72 cm Gesamtlänge mit ausgesprochenem Violin- (bezw. Bratschen-) Korpus, dessen Länge von 48 cm und Mensur von 45½ cm der im 17. Jahrhundert gebräuchlichen »Tenorgeige« (vgl. Seite 538 des Katalogs) entspricht. — Die von

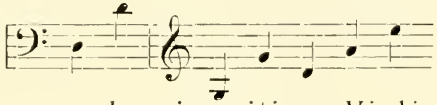
[1]) Bordunsaiten bei dem walisischen »Crwth« sind erst in weit späterer Zeit nachweisbar. (Vgl. Seite 364 des Katalogs.)

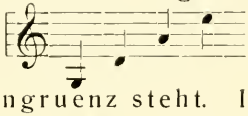
Praetorius mitgeteilte Stimmung der »Lyra de bracio« („Organographia", pag. 26) lautet:

Praetorius' Stimmungsangaben erfahren jedoch eine kleine, wenn auch für die Theorie der Abstammung der Violine von der Lyra sehr bedeutungsvolle Berichtigung durch den in der Fachliteratur bisher nicht beachteten kurzen Abschnitt, den Giovan Maria Lanfranco, Kapellmeister und Kanonikus an der Kathedrale zu Brescia, in seinem (bereits erwähnten) 1533 erschienenen theoretischen Werke „**SCINTILLE DI MVSICA**"[1]) der »Lira da braccio« widmet (pag. 136/37: „**Della accordatura della Lyra**".[2]) In einer beigedruckten Tabelle und dem sich hieran anschließenden Text werden die Benennungen der einzelnen Saiten (von der Tiefe zur Höhe aufsteigend: „**Baſſo grave, Baſſo acuto, Bordone grave, Bordone acuto, Tenore, Sottanella, Canto**") und die bei ihrer Stimmung zu berücksichtigenden Intervallunterschiede genau erläutert. Ein Vergleich der Stimmungsangaben Lanfrancos[3]) mit der von Praetorius mitgeteilten Stimmung zeigt eine fast genaue

[1]) „**SCINTILLE DI MVSICA DI / GIOVAN MARIA LANFRANCO DA TE- / rentio Parmegiano, che moſtrano a leggere il Canto Fermo, / & Figurato, Gli accide[n]ti delle Note Miſurati, Le Pro/portioni, I Tuoni, Il Contrapunto, Et la diuiſione / del Monochordo; Co[n] la accordatura de ua- / rii inſtrumenti, ... / In Breſcia per Lodouico Britannico M. D. XXXIII.**" Das Werk, von dem sich ein Exemplar in der Museumsbibliothek befindet, enthält auch Angaben „**Delle Violette da Arco ſenza tasti**" (d. s. „kleine [dreisaitige rebecartige] Geigen ohne Bünde"; vgl. Seite 331 des Katalogs), „**Della Arpa, Della Cethara, Del Liuto, Dei Violoni da taſti: & da Arco**" (vgl. Seite 368).

[2]) Daß sich diese Angaben — trotz der im ersten Satze enthaltenen Erwähnung der von Merkur erfundenen griechischen Lyra — nur auf die »Lira da braccio« beziehen können, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, zumal im 16. Jahrhundert die Tatsache, daß das antike Plektron kein Bogen war, das Altertum also keine Streichinstrumente gekannt habe, im allgemeinen noch unbekannt war. (Vgl. hierzu auch Fußnote 1 auf Seite 383 des Katalogs.)

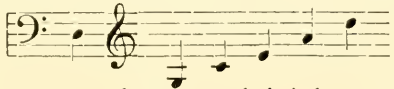
[3]) Lanfranco, l. c. p. 137: „**Hora e da ſape: che ciaſcuna delle due / piu graui chorde chiamiamo Baſſo: perche la ſeconda ſi accorda in otta/ua con la prima: Contro leqli le due / ſeguenti (percioche lo acuto Bordon / in ottaua col graue Bordon ſi tira) p / quarta ſi concordino: Laonde naſce, / che il detto Bordon acuto col Baſſo / acuto: & il graue Bordon col graue / Baſſo in quarta ſi riſpondino: Quan tunque il Baſſo Bordon col Baſſo acuto per quinta remeſſa ſi faccia udire. Per tanto auertire ſi dee: chel / 4. ilqual dimoſtra la quarta: poſto fra i due Baſſi: & i due Bordoni: ſerue doppiamente: Percioche (come e detto) l'acuto Bordon contro dell'acuto Baſſo: & il graue Bordon contra del graue Baſſo per quarta ſi / fanno riſonare. Ora quella chorda, che noi chiamiamo Tenore: ſi accorda in ottaua col graue Baſſo: / & in Vniſono con lo acuto: Per il che il detto Tenore riſponde in quinta ſopra**

Uebereinstimmung — mit der einzigen Ausnahme, daß Lanfranco auch für die beiden höchsten Saiten (Sottanella e Canto) Quintenstimmung verlangt („...dal **Tenore alla Sottanella: & dalla Sottanella al Canto per quinta ſi camina**"), während Praetorius (vgl. das Notenbeispiel auf voriger Seite) Quartenstimmung vorschreibt. Demnach ergibt sich für die »Lira da braccio« des 16. Jahrhunderts folgende Stimmung:

womit die Stimmung der viersaitigen Violine:



in überraschender Kongruenz steht. In dem Umwandlungsprozeß, durch den sich die »Lira da braccio« zur Violine entwickelte, brauchten mithin, soweit der Saitenbezug in Frage kam, nur die Unvollkommenheiten der Lyra-Besaitung — die beiden Bourdons und die Oktave der tiefsten Griffbrettsaite — überwunden und eine daraus sich ergebende Verminderung der Korpuslänge vorgenommen zu werden, und die Lyra war zur Violine geworden.[1])

il graue Bordon, & in q[ua]rta ſotto lo acuto. Ma dal Tenore alla Sottanella: & dalla Sottanella al Canto per quinta ſi camina.... I taſti dellaqual Lyra ſi trouano a taſtone: & a orecchia: poſſcia che in eſſa altrimente non ſi pongono." — Der letzte Satz („Die Griffe bei dieser Lyra werden durch Greifen gefunden und durch das Gehör: da sie bei ihr auf andere Weise nicht gesetzt [= kenntlich gemacht] werden können") beweist, daß im 16. Jahrhundert die Anwendung von Bünden bei der »Lira da braccio« nicht gebräuchlich war. Dies wäre ein weiteres nicht unwichtiges Glied in der Beweiskette der Abstammung der Violine von der Lyra, da ja die Violen bekanntlich stets, die Violinen dagegen niemals Bünde besaßen. — Allerdings weist die Abbildung der »Lira da braccio« in Praetorius' „Syntagma" (Sciagraphia, Taf. XX No. 5) fünf Bünde auf, doch ist in diesem Falle Lanfrancos Werk die ältere und daher zuverlässigere Quelle, deren Glaubwürdigkeit durch den Umstand, daß alle auf italienischen Gemälden jener Zeit dargestellten »Lire da braccio« keine Bünde haben, noch erhöht wird. (Vgl. z. B. die Reproduktionen auf Seite 381, 387, 388, 391 etc.) — Eine fast wortgetreue Uebersetzung von Lanfrancos Instrumentenbeschreibungen bietet der Theoretiker Pedro Cerone in seinem in spanischer Sprache abgefaßten Werke „**EL MELOPEO Y MAESTRO**" (Neapel 1613).

[1]) Zum Vergleich diene die abweichende Stimmung der sechssaitigen Diskantviole, die noch vielfach als Stamminstrument der Violine bezeichnet wird:

(s. Seite 429).

Eine Quintenstimmung war dagegen auch bei den am Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien und Deutschland vorkommenden rebecartigen »kleinen Geigen« gebräuchlich. (Vgl. Seite 331 des Katalogs.)

Vorlage (1910) im Besitz des Herrn Leo S. Olschki zu Florenz.

Frontispiz zu dem Drucke
„Epithome Plutarchi“ (Ferrara 1501).

Zu Seite 393 und 412.

Nach einer Federzeichnung von Raffaelo Santi (ca. 1510)
in der Sammlung Wicar zu Lille.

(Aus Rühlmanns „Geschichte der Bogeninstrumente", Braunschweig 1882.)

Zu Seite 394 und 412.

Das Verdienst, auf die geschichtliche Bedeutung der »Lira da braccio« zuerst hingewiesen zu haben, gebührt Alexander Haidecki, der dieses Thema in einer 1892 erschienenen Monographie „Die italienische Lira da Braccio“[1]) behandelte. Anregung und Unterlagen hierzu bot ein von ihm entdecktes wohl erhaltenes Originalinstrument, das in Einzelheiten seiner Bauart bereits eine auffallende Aehnlichkeit mit den Merkmalen der späteren Violine erkennen ließ — Uebereinstimmungen, die in den richtig proportionierten abgerundeten Ober- und Unterbacken, den scharf hervortretenden oval verlaufenden Mittelbügeln, der leichten Wölbung der Decke und des Bodens und den (wenn auch noch primitiv geschnittenen) *f*-Löchern deutlich zum Ausdruck gelangen. Ebenso kommen die Größenverhältnisse einander schon recht nahe und weisen nur den geringen Unterschied von 2,3 cm auf: die Länge des Korpus der betreffenden »Lira da braccio« beträgt 38,7, die Breite 23,5 cm, während die größte Korpuslänge einer Violine sich auf 36,4, ihre größte Breite sich auf 21,2 cm beläuft. Nur ein kleiner Einschnitt in der Mitte der Unterzargen, der siebensaitige Bezug und der in diesem Falle mit Goldarabesken in venetianischem Stil hübsch bemalte Wirbelkasten sind der Lyra eigentümliche Charakteristika, wodurch sie sich noch von der Violine unterscheidet. — Das betreff. Instrument, das sich jetzt im Besitze der Firma Hill & Sons in London befindet, ist mit „*Joan Maria*“ signiert und anscheinend die Arbeit eines Brescianer Meisters (v. J. 1540?)[2]). Außerdem ist noch ein zweites, allerdings unsigniertes Exemplar einer »Lira da braccio« bekannt, das dem Museum des „Conservatoire“ zu Brüssel (No. 1443) angehört und in seinen Proportionen (Gesamtlänge 72, Breite 26 cm) genau

[1]) „Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine nebst einem Anhang mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer. Mostar, im Selbstverlag des Autors, 1892.“

[2]) Das wertvolle Instrument war — nach einer Notiz v. Lütgendorffs (a. a. O., 1. Aufl. S. 660) — seit 1894 im Besitze von Eduard Rott in Altenmühle bei Dassel (Reg.-Bez. Hildesheim); eine Abbildung in größerem Maßstabe als bei v. Lütgendorff ist in No. 16 des 17. Jahrgangs (v. 1. März 1897) der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ zu finden. (Vgl. auch die Instrumentennachbildung No. 779.) Haidecki und auch v. Lütgendorff bezeichnen es als eine Arbeit von Caspar Tieffenbrucker; doch hat sich der betreff. eingeklebte Zettel

„*Gaspard Duiffopruggar Bononiensis anno 1515*“

als Fälschung erwiesen, zumal C. Tieffenbruckers Geburtsjahr als 1514 urkundlich feststeht und es überhaupt sehr unwahrscheinlich ist, ob er je in Italien (Bologna) gearbeitet hat. (Vgl. hierüber Henry Coutagne, „Gaspard Duiffoproucart“, Paris 1893, und v. Lütgendorff, a. a. O.)

Nach Ablösung des gefälschten Zettels fand sich im Innern die oben mitgeteilte Inschrift „*Joan Maria*“. Ueber diesen Meister enthält „Illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition.... at Fishmongers' Hall 1904“ (London 1909, p. 147) folgende Angabe: „Joan Maria, of Brescia, worked at Venice and made this unique specimen

der Abbildung bei Praetorius (s. ob.) entspricht.[1]) — Große Aehnlichkeit mit diesen »Lire da braccio« besitzt die dem Cölner Museum angehörende, jedoch viel größere Lyra No. 780 (siehe S. 415/16) von Ventura Linarolo (Venedig 1577), die vermöge der bei ihr angewandten eigenartigen Haltung — sie wurde auf den rechten Oberarm gestützt und quer vor die Brust gelehnt — als »Lirone da braccio« (große Arm-Lyra) bezeichnet werden kann. Jedenfalls ist das Instrument in seinen Dimensionen zu groß, um als gewöhnliche »Lira da braccio«, und zu breit und zu gering an Zargenhöhe, um als »Lira da gamba« gespielt werden zu können, und überdies bestätigen zwei vom Verfasser aufgefundene, auf Seite 413 u. 399 des Katalogs nachgebildete Stiche von Giambattista Bracelli (1599) und nach dem Gemälde „Omero" [Homer] von Jusefe Ribera (1588—1652) die eigentümliche Haltung des »Lirone da braccio« in einwandfreier Weise.[2])

*

Bisher noch unbekannte wertvolle Aufschlüsse über den Werdegang der »Lira da braccio« und dadurch gleichzeitig Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Violine bieten eine in der ikonographischen Sammlung des Museums vorhandene größere Anzahl von Kupferstichen und Holzschnitten des 16. und 17. Jahrhunderts und verschiedene Photographien derselben Zeit angehörender Gemälde, die als Vorlagen für die Instrumentennachbildungen No. 775—778 u. 781 benutzt und im vorliegenden Katalog teilweise reproduziert sind. — Die eigentliche Ausbildung des Lyra-Typs erfolgte um die Wende des 15. Jahrhunderts (1490—1510) und läßt sich an Hand der zeitgenössischen Stiche und Gemälde, die die charakteristischen Phasen dieser Entwicklung getreu widerspiegeln, genau verfolgen. Daß einzelne spätere Blätter noch primitivere Entwicklungsformen als ältere Darstellungen erkennen lassen, ist

in that city [1540]". Ein Brescianer Meister mit den Vornamen „Giovanni Maria" ist in der Fachliteratur nicht bekannt; jedoch erscheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, als Erbauer Giovan Maria dalla Corna, den Vater des von Lanfranco gerühmten Lauten- und Violenmachers Giovan Giacobo dalla Corna (vgl. die Fußnote auf Seite 401 des Katalogs) anzunehmen, da dieser in zwei im Brescianer Archiv erhaltenen „polizze d'estimo" als Sohn des Giovan Maria bezeichnet wird. (cf. Giov. Livi, „I Liutai Bresciani", Milano 1896, p. 15.)

Die Vermutung, daß auch der ältere dalla Corna „liutaio" war, ist nicht ungerechtfertigt, zumal sich dieser Kunstzweig sehr häufig vom Vater auf den Sohn vererbte Da Giovan Giacobo c 1484 geboren wurde, fällt das Geburtsjahr des Vaters Giovan Maria etwa um 1450; die Entstehungszeit der betreff »Lira da braccio« wäre daher früher als 1540 anzusetzen.

[1]) Abbildung und Beschreibung im Katalog von Victor Ch. Mahillon; vol 3e (Gand 1900), p. 59—61.

[2]) Auf dem 1563 vollendeten berühmten Gemälde „die Hochzeit zu Kana" von Paolo (Caliari) Veronese (1528—1588) im Louvre zu Paris sind zwei Musiker dargestellt, die ihre Instrumente in ähnlicher Weise handhaben, sie aber nicht an den rechten Ellbogen lehnen, sondern auf den rechten Oberschenkel stützen. Allerdings sind dies — wie es Rühlmann (a. a. O., S. 254) irrtümlich annimmt — keine Lyren, sondern große, mehrfach geschweifte sechssaitige Violen (ohne Bordunsaiten!) — In den beiden Musikern hat Veronese bekanntlich sich selbst und Tintoretto, in dem daneben sitzenden Violone-Spieler Tizian porträtiert

Lira da braccio spielender Engel.

Ausschnitt aus dem Gemälde
„die thronende Madonna mit Engeln und Heiligen“ (1499)
von Bartolommeo Montagna (ca. 1455—1523)
in der Kgl. Pinakothek zu Mailand (Palazzo Brera).

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlages Ad. Braun & Cie. in Dornach reproduziert.

(Zu Seite 394 und 412.)

belanglos und nicht weiter auffallend, da sich sehr häufig neben vollkommeneren auch weniger vorgeschrittene Instrumentenformen noch mehr oder minder lange Zeit im Gebrauch erhielten.

Eine siebensaitige »Lira da braccio« in ausgesprochener Fidelform mit nur schwach markierter „Taille" und hoch sitzenden CD-Löchern ist auf dem gestochenen Frontispiz eines 1501 zu Ferrara erschienenen Druckes „Epithome Plutarchi" dargestellt; vgl. die Abbildung auf Seite 387 des Katalogs und die Instrumentennachbildung No. 775. Eine fünfsaitige Viole ähnlicher Form, aber mit einem mit sieben Wirbeln besetzten Wirbelkasten — was auf eine »Lira da braccio« mit zwei Bordunsaiten hinweist — ist auf einem Gemälde von Benozzo Gozzoli (geb. 1420 zu Florenz, gest. 1498 zu Pisa) im Campo santo zu Pisa erkennbar.[1]) Einen Fortschritt in der Entwicklung bedeutet die von einem Engel gespielte »Lira da spalla« auf dem im Jahre 1505 entstandenen Gemälde „die thronende Madonna" von Giovanni Bellini (geb. ca. 1428, gest. 1516 zu Venedig), das sich in der dortigen Kirche San Zaccaria befindet: das betreffende Instrument zeigt deutliche, wenn auch nur sehr flach verlaufende Mittelbügel und an der richtigen Stelle der Decke eingeschnittene CD-Löcher; auffallend niedrig sind die Zargen. (Vgl. die Abbildung auf Seite 381 und die Instrumentennachbildung No. 778.) Im Gegensatz hierzu läßt die große »Lira da braccio«, die auf einem den Wettkampf zwischen Phoebus und Pan darstellenden Holzschnitt in einer 1497 zu Venedig erschienenen und 1505 zu Parma nachgedruckten Ausgabe von Ovids Metamorphosen abgebildet ist, entwickelte Violenform mit tief eingeschnittenen Mittelbügeln und hohen Zargen erkennen (vgl. die Abbildung auf Seite 413). Bemerkenswert ist an dieser Lyra, wie aus dem auf dem Holzschnitt von der Rückseite aus wiedergegebenen zweiten Instrument ersichtlich ist, die Verzierung des Bodens mit einer großen ornamentalen Schnitzerei.

Einen entscheidenden Schritt auf dem Wege zur Violinform bedeutete die zuerst bei der »Lira da braccio« nachweisbare Verbesserung der Bauart durch eine stark nach außen vorspringende Schweifung in der Mitte des Korpus, die sich nach dem Vorbild der Violen bald darauf zu einer doppelten Schweifung mit scharf ausgeprägten ovalen Mittelbügeln entwickelte. Haideckis Ansicht (a. a. O., S. 41 f.), daß Beispiele von Lyren mit (einfacher) Mittelschweifung und vorstehenden Ecken und Rändern sich nur bei Raffael Santi nachweisen lassen und daß diese Instrumentenform von dem berühmten Maler nicht nach einer bestimmten Vorlage gezeichnet sondern seiner schöpferischen Phantasie entsprungen und erst später von den Violenmachern in die Praxis übernommen sei, läßt sich nicht aufrecht erhalten, womit auch Haideckis Schlußfolgerung (S. 48), in Raffael gewissermaßen „den Vater der geheiligten Form unserer Violine" zu erblicken, hinfällig wird. Denn die in Frage kommende Lyra-Form findet sich nicht nur bei dem umbrischen Meister Raffael, sondern gleichzeitig auch bei den Venezianern Bart. Montagna (bereits 1499, also früher als bei Raffael!) und Vittore Carpaccio sowie bei Cima da Conegliano, einem Meister der Vicentiner Schule, dargestellt[2]) — ein überzeugender Beweis, daß derartige Instrumente um die Wende

[1]) Abbildung in Rühlmanns Atlas, Tafel VIII Fig. 6. — Gozzoli war ein Schüler des Fra Angelico da Fiesole.

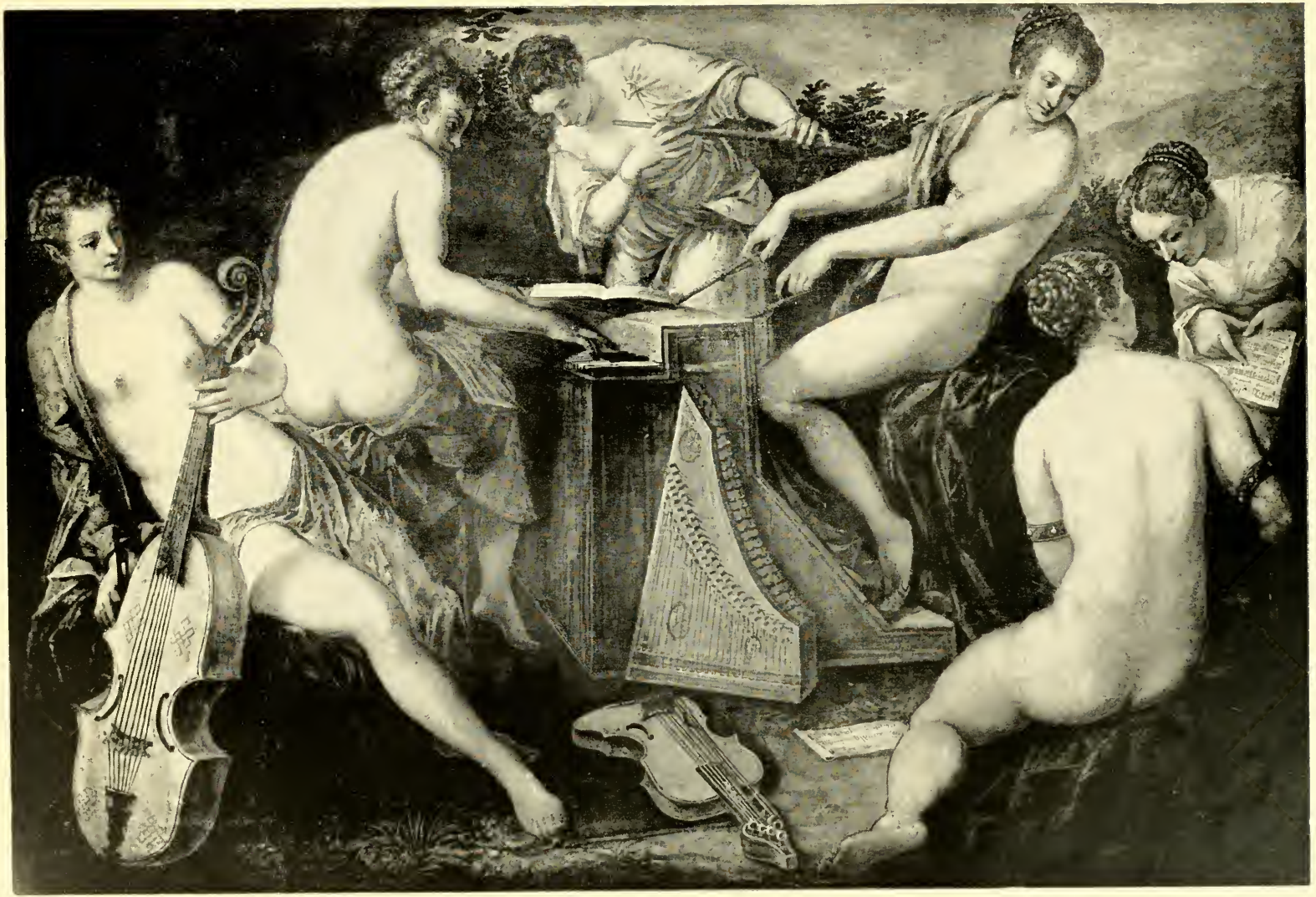
[2]) Es bedarf keiner Erwähnung, daß sich diese Beispiele bei weiterer Durchforschung des reichen Quellenstoffs, den die Gemälde und Handzeichnungen der italienischen Meister darbieten, noch bedeutend vermehren ließen — wie überhaupt die vorliegende Abhandlung im allgemeinen nur das Bildermaterial berücksichtigt, das in der noch keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebenden ikonographischen Sammlung des Museums z. Zt. vorhanden ist.

des 15. Jahrhunderts schon vielfach bekannt und im praktischen Gebrauch gewesen sein müssen. — Ein früher Typ dieser Form ist bei einer »Lira da spalla« zu erkennen, die ein Engel, der übrigens mit dem auf S. 381 abgebildeten musizierenden Engel von Giovanni Bellini unverkennbare Aehnlichkeit hat, auf dem in der Akademie zu Venedig befindlichen Gemälde „die thronende Madonna" von Giov. Battista Cima da Conegliano (geb. 1459, gest. 1517) spielt, da bei diesem Instrument die vorspringenden Ecken noch weniger stark markiert sind als bei den folgenden Beispielen. Hierhin gehört u. a. ein dasselbe Sujet behandelndes, bereits 1499 entstandenes Gemälde von Bartolommeo Montagna (geb. ca. 1455 bei Brescia, gest. 1523 zu Vicenza), das im Palazzo Brera zu Mailand zu finden ist: die von dem zu Füßen der Madonna stehenden Engel gehandhabte »Lira da spalla« ist mit scharf vorspringenden Ecken und Rändern versehen und weist dadurch merkbar auf die Weiterentwicklung zum späteren Violintypus hin. (Vgl. die Abbildung auf Seite 391 und die Instrumentennachbildung No. 776.) Eine weitere durch prägnante Naturtreue ausgezeichnete Darstellung einer »Lira da braccio« ist auf dem aus dem Jahre 1510 stammenden Gemälde „Jesus im Tempel" des Venezianers Vittore Carpaccio (tätig um 1480—1520) zu ersehen, das sich wiederum in der Akademie zu Venedig befindet: die ebenfalls von einem Engel gespielte »Lira da braccio« auf diesem Gemälde hat große Aehnlichkeit mit dem Instrument bei Montagna und ist auch durch die deutliche Wiedergabe des Wirbelkastens und der hohlkehlartig ausgestochenen Zargen, die auch bei dem Original-Lirone von V. Linarolo (No. 780 des Katalogs) anzutreffen sind, bemerkenswert. — Von ganz besonderem Interesse aber sind zwei sich bei Raffaelo Santi (geb. 1483 zu Urbino, gest. 1520 zu Rom) findende Darstellungen, bei denen anscheinend zum ersten Male — worauf schon Haidecki (a. a. O., S. 42) hinweist — eine weitere wichtige Besonderheit der ausgeprägten Violinform erkennbar ist: die zwei aufeinanderstoßenden Halbkreisen entsprechenden zirkelrunden Abgrenzungslinien der beiden Decken- und Bodenhälften, während im Gegensatz hierzu die äußeren Umrisse der Violen stets eine elliptische oder ovale Form zeigen (a. a. O., S. 14). In guter Anschaulichkeit — und zwar noch deutlicher als die Ausführung auf dem Bilde selbst — ist diese abgerundete »Lyra« auf einer der Sammlung Wicar zu Lille[1]) angehörenden Federzeichnung wiedergegeben, die Raffael als Skizze für die Figur des Apollo[2]) auf dem den Parnaß darstellenden bekannten Gemälde (in den „Stanze della Segnatura" des Vatikans) ca. 1510 entwarf (vgl. die Abbildung auf Seite 388 und die Instrumentennachbildung No. 777). Noch einige Jahre älter (1502/03) ist Raffaels in der Gemäldegalerie des Vatikans befindliches Gemälde „die Krönung der hl. Jungfrau", auf dem eine ebenfalls abgerundete »Lira da braccio« dargestellt ist, die vermöge ihres Saitenbezugs als wichtige Uebergangsstufe zwischen Lyra und Violine noch besondere Erwähnung verdient. (Vgl. u.; Seite 397.)

Die endgültige, d. h. mit ausgebildeten Mittelbügeln und *f*-Löchern versehene Form der Lyra, wie sie das Londoner Originalinstrument von Joan Maria offenbart, zeigt die am Boden liegende Lyra auf dem Gemälde „Musizierende Frauen" von Tintoretto (eigentl.: Giacomo Robusti; geb. 1518, gest. 1594 zu Venedig) in der Gemäldegalerie zu Dresden (vgl. die

[1]) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 169 und Atlas, Tafel VIII Fig. 22. Als Quelle ist hier genannt: Wacquez & Leroy, Studien und Skizzen von Raffael, als Faksimile herausgeg. (1858; No. 11059.)

[2]) In der Figur des Apollo hat Raffael den berühmtesten Violenspieler seiner Zeit, Giacomo di Sansecondo, der 1501—23 in Diensten des Hauses Gonzaga zu Mantua stand, porträtiert.



Nach dem Gemälde
„Musizierende Frauen“ (ca. 1550)
von Tintoretto (Giacomo Robusti, 1518—1594)
in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlags F. & O. Brockmann's Nachflg.
R. Tamme in Dresden reproduziert.

(Zu Seite 394 u. 397.)

Nachbildung auf Seite 395), das als Frühwerk des Meisters gilt, also um 1550 entstanden sein kann. Das betreffende Instrument weist in den Einzelheiten eine so große Uebereinstimmung mit dem »Lirone da braccio« von V. Linarolo (No. 780) auf, daß die Vermutung naheliegend erscheint, der Maler habe ein derartiges Instrument als Vorlage für sein Bild benutzt. Eine auch in der Größe genau der Abbildung bei Praetorius entsprechende »Lira da braccio« ist auf dem allegorischen Gemälde „das Gehör" des flämischen Malers Jan Brueghel („Sammet-Brueghel", geb. 1568 zu Brüssel, gest. 1625) sichtbar, das durch die zahlreichen auf ihm getreu wiedergegebenen Musikinstrumente besonderen wissenschaftlichen Wert besitzt und in einem Ausschnitt dem vorliegenden Katalog als Titelbild beigefügt ist. Es stammt aus dem ersten Viertel (1605—20) des 17. Jahrhunderts[1]) und befindet sich jetzt im Prado-Museum zu Madrid. —

Bei einer Betrachtung der auf Gemälden oder Stichen erkennbaren Uebergangsformen, die die allmähliche Entwicklung des Violintyps aus der »Lira da braccio« veranschaulichen, ist in erster Reihe die bereits oben erwähnte Darstellung der violinähnlichen Lyra zu nennen, die auf dem Raffaelschen Gemälde „die Krönung der hl. Jungfrau" v. J. 1502 erkennbar ist:[2]) die abgerundete Korpusform des betreffenden Instruments entspricht genau der Lyra Apollos auf der Federskizze zum „Parnaß"; der Bezug besteht jedoch nur aus drei Griffbrettsaiten, zu denen ursprünglich — wie sich aus dem vierten Wirbel und dem Hilfswirbel an der Seite des Wirbelkastens folgern läßt — noch eine weitere Griffbrett- und eine einzelne Bordunsaite gehörte: es ist hier mithin eine »Lira da braccio« dargestellt, bei der eine Verringerung des anfänglich siebensaitigen Bezugs auf fünf Saiten nachzuweisen ist. — Eine violinförmige »Lira da braccio« nach Entfernung der beiden Bordunsaiten — also eine Violine mit fünfsaitigem Bezug und Lyra-Wirbelkasten — zeigt ein der Museumssammlung angehörender Holzschnitt auf dem Titelblatt eines Venezianer Drucks v. J. 1578, Orpheus inmitten der Tiere darstellend. Derselbe Vorwurf liegt einem Kupferstich des 17. Jahrhunderts zugrunde, der nach einem Gemälde von Bassano (vermutlich von einem der Söhne des Jacopo da Ponte aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) von Jan van Ossenbeck (1627—1685) verfertigt ist; die »Lira da braccio«, die Orpheus im Arme hält, hat ausgesprochene Violinform und viersaitigen Bezug, aber sechs Wirbel im Wirbelbrett; sie stimmt demnach in Bau und (ursprünglicher) Besaitung mit einem mit vier Griffbrett- und zwei Bordunsaiten bezogenen größeren Lirone da

[1]) Diese Zeitbestimmung läßt sich aus den Madrigal-Stimmbüchern folgern, die auf den Notenpulten des auf dem Gemälde abgebildeten Tisches aufgeschlagen liegen; es handelt sich um den Druck des zweiten Bandes der sechsstimmigen Madrigale von „PIETRO PHILIPPO INGLESE", dessen beide Ausgaben 1603 u. 1615 zu Antwerpen erschienen. (Vgl. E. Vogel, „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens", 2. Band, Berlin 1892, S. 79.) — Auf dem als Titelbild des Katalogs wiedergegebenen Ausschnitt des Gemäldes sind außer einem zweimanualigen Clavicymbel (von Ruckers?), einer sechssaitigen Pandurina und verschiedenen Blasinstrumenten (Posaune, Zinken, Altpommern etc.) eine Pochette, eine Tenor-, eine Alt- und drei Diskant-Viole da Gamba und die oben erwähnte »Lira da braccio« erkennbar; im Hintergrunde ist in einem Nebengemach eine musizierende Gesellschaft (Sänger mit Flöten-, Lauten- und Gambenspielern) dargestellt. In der Mitte des Gemäldes ist eine sitzende nackte Nymphe abgebildet, die sich zu ihrem Gesange auf einer Laute begleitet; rechts im Vordergrund sind außer verschiedenen Jagdgeräten und Uhren etc. eine Harfe, ein Hifthorn und zwei (zum sog. „Clarinblasen") benutzte »Jägertrommeten« verschiedener Größe sichtbar.

[2]) Abbildung in Rühlmanns Atlas, Tafel VIII Fig. 21.

braccio« überein, mit dem auf einem Bilde von Jusepe Ribera („lo Spagnoletto", geb. 1588 zu Jativa in Spanien, gest. 1652 zu Neapel der blinde Homer seinen Gesang begleitet. (Vgl. die Nachbildung auf Seite 399; moderner ital. Stich von Bedetti.) Die bereits Seite 390 erwähnte eigenartige Haltung dieses Instruments ist auch aus einem kleinen Kupferstich von Giovamb. Bracelli v. J. 1599 ersichtlich, der einen ebenso gehandhabten und (ursprünglich) ebenso besaiteten Lirone zeigt. (s. Seite 413.) Eine (wenn auch etwas langgestreckte) regelrechte viersaitige Violine, die als letztes an die »Lira da braccio« erinnerndes Merkmal in ein Wirbelblatt an Stelle einer Schnecke ausläuft, ist auf einem den Wettstreit zwischen Phoebus und Pan behandelnden Gemälde von Jacopo Palma (il Giovane; geb. 1541 oder 1544, gest. 1628 zu Venedig) erkennbar, nach welchem Bilde ein Kupferstich von Th. van Kessel in Antwerpen (gest. 1694) existiert. (Vgl. die Nachbildung auf Seite 405 und die Instrumentennachbildung No. 781). — Auch diese Beispiele ließen sich selbstverständlich noch um eine große Anzahl weiterer vermehren und sollen nur als Stichproben gelten.

Das auf den vorhergehenden Seiten kurz zusammengefaßte Material bestätigt die von A. Haidecki 1892 aufgestellte und gut begründete Theorie,[1]) in der »Lira da braccio« den unmittelbaren Vorgänger der Violine zu erblicken, nach mannigfachen Richtungen. Eine gewichtige Bekräftigung hierfür bietet auch ein zeitgenössischer Autor: Vincenzo Galilei (ca. 1533 – ca. 1600), der Vater des großen Naturforschers, in seinem 1581 zu Florenz erschienenen „**Dialogo . . . . . *DELLA MUSICA ANTICA*, ET DELLA MODERNA**", worin es pag. 147 heißt: „**. . . Viola da braccio, detta da non molti anni indietro lira**" („Armviole, die vor nicht langen Jahren Lira genannt wurde"). Aus theoretischen Werken dieser Zeit, z. B. „**PRATTICA DI MVSICA VTILE ET NECESSARIA**" von Lodovico Zacconi (Venedig 1596), geht aber hervor, daß mit »Viole da braccio« gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr die in Italien im Aussterben begriffenen alten Armviolen, sondern die an ihre Stelle getretenen Violininstrumente (Bratschen) bezeichnet wurden,[2]) Galileis Angabe sich demnach auf letztere beziehen muß. —

[1]) Allerdings ist Haideckis Begründung in etymologischer Hinsicht (S. 19), wonach dem italienischen Suffix »ino« die Bedeutung eines Diminutivs abzusprechen sei, durchaus nicht aufrecht zu erhalten – wie sich an hunderten von Beispielen nachweisen läßt (signora-signorina, camera-camerino, stanza-stanzino, coltello-coltellino, mano-manina, etc. etc.; auch in der Instrumententerminologie: spinetto-spinettina, tiorba-tiorbino, chitarra-chitarrino, mandola-mandolino etc. Betreffs des Wortstamms »mandola«, den H. als „eklatantes Beispiel" seiner Theorie anführt, vgl. die Fußnote auf Seite 211 des vorlieg. Katalogs).

[2]) „*Sono Istrumenti che quantunque fieno conformi di nome & si dichino sotto vna sol dittione, hanno però diuersi ordini di corde, & con la diuersità di corde, varie & diuersi accordature; perche le Viole da gamba hanno 6 corde, & quelle da braccio quattro* [*corde*] *. . . . le Viole da braccio . . s'accordano con gl'ordini del Violino, & esso Violino accordandosi di quinta in quinta . . . .*" etc. (l. c. pag. 218). — Bei dem großen Patron der »Lira da braccio« dürften die ersten Violininstrumente mehr dem Modell einer großen Bratsche (»Tenorgeige«) als einer Violine entsprochen haben. (Vgl Seite 538 des Katalogs.)

»Lirone da braccio«-Spieler.

Nach dem Gemälde

„Homer“

von Jusepe Ribera („lo Spagnoletto“, 1588—1652).

(Kupferstich aus dem 19. Jahrhundert von Bedetti
nach einer Zeichnung von L. Metalli.)

Vorlage im Besitz des Museums.

(Zu Seite 398.)

Wahrscheinlich hat dem Maler Ribera — ebenso wie Moise le Valentin auf seinem „der alte Geiger“ genannten Bilde (s. Seite 407 u. 417 des Katalogs) — bei der Darstellung Homers die Person eines der beiden berühmten blinden Improvisatoren und Lyra-Spieler Francesco Cieco und Giovanni Orbo vorgeschwebt, die (nach Ad. Venturi, I primordi del rinascimento artistico a Ferrara, pag. 102) in Diensten des kunstsinnigen Herzogs von Ferrara Ercole I. d'Este (reg. 1471—1505) standen.

Von Bedeutung ist auch der Umstand, daß das Verschwinden der »Lira da braccio« aus der musikalischen Praxis mit dem Auftauchen und der allmählichen Ausbreitung der Violine zeitlich ungefähr zusammenfällt, während sich die »Lira da gamba« noch das ganze 17. Jahrhundert hindurch erhielt.

Wenn auch die Feststellung der Tatsache der Entwicklung der Violine aus der »Lira da braccio« eine bedeutsame Entdeckung war, die auf die bisher unaufgeklärte Entstehungsgeschichte der Violine ein überraschendes Licht warf, so bleibt immerhin noch eine Reihe von Fragen zu lösen, ehe die Beweiskette als lückenlos geschlossen bezeichnet werden darf. Vor allem läßt sich noch keine der wichtigen Entwicklungsphasen — wie die Einführung der scharf vorspringenden Ecken der Mittelbügel, der *f*-Löcher und der halbkreisförmigen Abrundung der Ober- und Unterbacken, die Verminderung des Bezugs auf vier Saiten, die Ausbildung der Schnecke an Stelle des Wirbelblatts usw. —, da hierüber keinerlei schriftstellerische Belege sondern nur Darstellungen der bildenden Kunst Aufschluß geben, mit dem Namen eines bestimmten Meisters verknüpfen, wenn es wohl auch als erwiesen gelten kann, daß die durch diese Umwandlungen vorbereitete „Erfindung" der Violine zu Anfang des 16. Jahrhunderts auf italienischem Boden erfolgt und nicht als die Tat eines einzelnen Künstlers sondern als allmähliches Ergebnis eines Zusammenwirkens verschiedener geschickter zeitgenössischer Meister aufzufassen ist. Als „Geburtsstadt" der Violine käme in erster Reihe Brescia in Betracht, das während des 16. und 17. Jahrhunderts ein Hauptsitz der Violen- und Lautenmacherkunst[1]) war; an zweiter Stelle wäre vielleicht Venedig zu nennen, wo die Pflege der »Lira da braccio« — wie es die zahlreichen Darstellungen des Instruments auf Gemälden dortiger Meister beweisen — in besonderer Blüte stand.

*

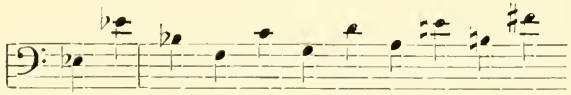
Praetorius' Angabe, daß „von den Italianiſchen Lyren .... zweyerley Artten ſind:

I. Eine große Lyra (Lirone perfetto, Arce violyra....)

II. Die kleine Lyra...: Lyra de bracio"

ist nicht ganz erschöpfend und kann sich nur auf die beiden Haupttypen beziehen, die Praetorius von dem spezifisch italienischen und in Deutschland kaum gepflegten Instrument kennen lernte. Jedenfalls hatte sich auch

[1]) Cf. Lanfranco, l. c. pag. 143: „Et ſia ciaſcun diligente nelle ſue participationi: participando qual inſtrumento si uoglia, o ſiano da chorde: come ſono Liuti, Violoni, Lyre, & ſimili, pulitamente: & riſona[n]ti fabricati da i due Breſciani Gioua[nni] Giacobo dalla Corna: & Zanetto Mo[n]ticchiaro, O pur q[ue]ſti altri: cio e Monochordi, Arpichordi & Clauacymbali dilige[n]tiſſimame[n]te fatti da Gioua[nni] Fra[n]ceſco Antegnato da Breſcia ..." etc.

die Lyra — was bisher nicht beachtet worden ist — zu einem vollständigen „Chor“ entwickelt, und zwar lassen sich vier verschiedene Größen »Lire da braccio« und zwei verschiedene Größen »Lire da gamba« nachweisen: 1) die (Diskant-) »Lira da braccio«, als deren Muster das von Haidecki aufgefundene Instrument von Joan Maria gelten kann, mit einer der heutigen Bratsche entsprechenden Korpuslänge von 38—40 cm; 2) die eigentliche, am meisten verwendete und von Praetorius abgebildete »Lira da braccio« (oder »Lira da spalla«) mit einer Korpuslänge von 45½ cm; Beispiel: No. 1443 im Museum des Conservatorium zu Brüssel; 3) »Lirone (große Lira) da braccio« die nicht an das Kinn oder gegen die Schulter gelehnt, sondern auf den linken Ellbogen gestützt und quer vor die Brust gehalten wurde (s. ob., Seite 390), Korpuslänge 59 cm; einziges Beispiel: No. 780 im Musikhistorischen Museum zu Cöln. Ihr (auch in der Handhabung) ähnlich dürfte 4) eine ebenfalls in Italien gebräuchliche große »Lira da braccio« (»Lyre à bras«) gewesen sein, über die Mersenne in seiner „Harmonie universelle“ („Liure Quatriefme des Inftrumens à chordes“, page 216 17) einige Angaben macht[1]), die er **„Sieur Hieronymo Landy Surintendant de la Muſique de l'Illuſtriſſime Cardinal Barberin“**[2]) verdankt. Die betreffende »Lyre à bras« war mit zwei Bordun- und neun Griffbrettsaiten in folgender Stimmung bezogen:

Diese eigenartige Stimmung in aufsteigenden Quintenschritten ist von den Baßinstrumenten der Lyrafamilie übernommen, von denen zwei verschiedene Größen im Gebrauch waren: 1) eine kleinere, von Cerreto und Mersenne beschriebene Art (»Lira da gamba«), die wie die »Viola da gamba«

[1]) „... **il faut .. remarquer que la Lyre dont ie viens de diſcourir eſt à bras, comme les Violons, au lieu que la noſtre est appellée à iambe, parce qu'on la met entre les iambes pour en iouër.**“ (Mersenne, l. c. pag. 217. Vgl. auch Fußnote 1 auf der nächsten Seite des Katalogs.)

[2]) Francesco Barberini (geb. 1597, gest. 1679), ein Neffe des Papstes Urban VIII., ist der Begründer der berühmten Biblioteca Barberiniana zu Rom. — In Diensten des Kardinals Barberini stand auch Giovanni Battista Doni (geb. 1593, gest. 1647 zu Florenz), ein ausgezeichneter Gelehrter und Musiktheoretiker, der sich besonders mit dem Studium der altgriechischen Tonkunst beschäftigte und eine dem »Tripus« *(τρίπους)* des Pythagoras von Zakynthos ähnliche Doppellyra konstruierte, die er dem Papste zu Ehren »Lyra Barberina *ἀμφιχορδός*« (Amphichord) nannte. Selbstverständlich war diese »Lyra Barberina« ein von den Streichinstrumenten »Lira da braccio« oder »Lira da gamba« völlig verschiedenes Instrument, so daß J. B. de Laborde im Irrtum ist, wenn er es in seinem „Essai sur la musique“ (tome 1er, Paris 1780, p. 290) mit dem als »Accordo« bezeichneten »Lirone perfetto« (vgl. Seite 407 des Katalogs) identifiziert.

zwischen den Knien gehalten wurde; Korpuslänge 62—66 cm; Beispiele: No. 782—784 im Cölner Museum; 2) eine größere, von Praetorius beschriebene Art (»Lirone perfetto«, »Arciviolata lira«), die wie die große Baßgambe und der Kontrabaß auf dem Boden stehend gespielt wurde; Korpuslänge 84 cm; Beispiele: No. 492 der ehemaligen Collection Snoeck (jetzt in der Kgl. Sammlung zu Berlin) und No. 1444 im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (siehe Seite 407).

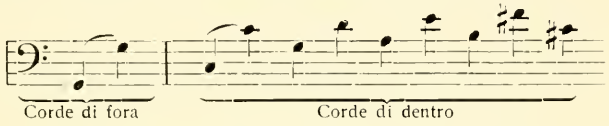
*

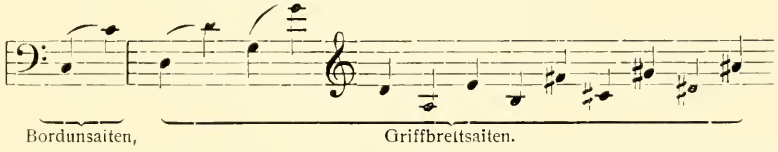
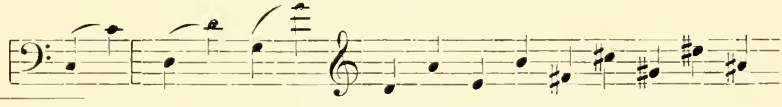
Die »Lira da gamba«, der Cerreto in seinem Werke „Della prattica musica" (Neapel 1601, cap. X) und Mersenne in seiner „Harmonie universelle" (Paris 1636, Proposition X) ausführliche Beschreibungen widmen, war ein vielsaitiges, in der Größe der »Tenor-Viola da gamba« entsprechendes Streichinstrument. Die Abbildung bei Mersenne (l. c., p. 205)[1]) zeigt eine »Lyre« von eigenartiger Form mit stark nach außen geschweiften langen Mittelbügeln[2]) und entsprechend kurzen Unterbacken, während die noch erhaltenen Instrumente entweder (wie bei No. 784 des Museums) eine Korpusform besitzen, wie sie auf dem Gemälde von Le Valentin (s. u.) erkennbar ist, oder (z. B. bei No. 782 und 783) eine im allgemeinen dem Violoncell ähnliche Bauart mit scharf nach den Ecken zu sich abschrägenden Kanten auf der Decke. Verwendung fanden die in Frankreich übrigens nur selten anzutreffenden Baßlyren hauptsächlich als Begleitinstrumente zum Gesang; ihre für das Akkordspiel eingerichtete Besaitung und Stimmung machte sie besonders zum Accompagnement von Rezitativen geeignet. — Im Gegensatz zu den »Lire da braccio« (vgl. die Fußnote auf Seite 386) war ihr Griffbrett wie bei den Gamben mit Darm-Bünden versehen; der Steg war infolge des

[1]) „La figure de la Lyre eſt fort peu différente de celle de la Viole, neantmoins ſon manche, & la touche du manche eſt beaucoup plus large, d'autant qu'elle eſt couverte de quinze chordes, dont les 6 premieres ne ſont que trois rangs, & ſi l'on veut doubler chaque rang, comme l'on fait ſur le Luth, l'on aura 22 [24] chordes. L'on met les deux plus groſſes hors du manche...: le petit manche eſt adiouſté pour les bander... Il faut encore remarquer que le cheualet eſt plus long, plus bas, & plus plat que celuy des Violes, parce qu'il porte vne plus grande multitude de chordes, dont il en faut toucher trois ou quatre en meſme temps d'vn meſme coup d'archet, afin de faire des accords. Or le ſon de la Lyre est fort languiſſant & propre pour exciter à la deuotion, & pour faire rentrer l'eſprit dans ſoy-meſme; l'on en vſe pour accompagner la voix & et les récits.... L'on vſe rarement de cette eſpece de Lyre en France, neanmoins parce qu'elle eſt excellente auec la voix, qu'il n'y a peut eſtre nul inſtrument qui repreſente ſi bien la Musique d'Orphée & de l'antiquité..." etc.

[2]) Eine ziemlich genau dem Holzschnitt bei Mersenne entsprechende Korpusform weisen eine Altgambe von Ernst Busch und eine Tenorgambe von Thomas Edlinger des Museums auf (No. 802 und 811; vgl. die Abbildungen auf Seite 448 und 451).

größeren Bezugs breiter und noch flacher als bei den Gamben, um dem Bogen das gleichzeitige Berühren von drei und vier Saiten zu ermöglichen. Der Saitenbezug der Lira da gamba war verschieden und schwankte in der Zahl zwischen 9 und 24. Cerreto (l. c. pag. 323—327) gibt für die „Lira in gamba à vndeci Corde", die er wegen der fehlenden A- und H-Saiten ein „Strumento imperfetto" nennt,[1]) folgende Stimmung an:



Nach Mersenne umfaßte der Bezug gewöhnlich 15 Saiten, von denen die sechs ersten paarweise angeordnet waren, also drei Doppelchöre bildeten; auch konnte nach dem Vorbild der Laute jede einzelne Saite durch eine zweite, in der höheren Oktave gestimmte Saite verstärkt werden. — Mersenne teilt zwei verschiedene (eine Oktave höher notierte) Stimmungsarten mit, die bei der »Lyre à jambe« gebräuchlich waren:

und eine etwas abweichende, von dem mit dem Ehrennamen „Orphée de France" ausgezeichneten Lyra-Spieler Baillif eingeführte Stimmung:

[1]) l. c. pag. 325: „**Dico, che eſſendo lo Strumento della Lira imperfetto, poiche li mancano le due corde di A la mi re, & B fa, B mi graue, tale corde ſi poſſono fingere ò alla ſua Ottaua, ò vero alla Quintadecima, & perche ancora detto Strumento difficilmente ſi può toccare con vna corda ſola, per cauſa che il Ponte immobile che ſtà di ſotto haue più del piano, che del voltato, per queſto volendo il Sonatore ſonare ſopra le Notule, ò vero intauolare ſopra di detto Strumento non ſarà male toccandoſi più corde inſieme à vn'iſteſſa conſonanza. Ma queſto ſi bene che ſi deve dare l'arcata lunga, tanto nel tirare fuora il braccio deſtro, quanto nel tornare.**" („Ich sage, daß, da das Instrument der Lira unvollkommen ist, weil ihm die zwei Saiten für A und H fehlen, diese Saiten entweder in ihrer Oktave oder aber in ihrer Quintdecime ersetzt werden können, und da sich das Instrument auch schwer auf einer einzigen Saite spielen läßt, weil der unbewegliche Steg, der unten angebracht ist, mehr flach als gewölbt ist, so wird es, wenn der Spieler nach Noten oder vielmehr nach der Tabulatur auf genanntem Instrumente spielen will, angebracht sein, wenn mehrere Saiten zugleich bei ein und derselben Konsonanz gestrichen werden. Dies muß jedoch so gut ausgeführt werden, daß ein langer Bogenstrich erzielt wird, sowohl wenn sich der rechte Arm nach auswärts bewegt, als wenn er wieder zurückkehrt.") — Tabulatur-Beispiele für »Lira da gamba« sind bei Cerreto und Mersenne zu finden.

I. Palma iunior p. 4 Alta. 6 Lata. 201 T. van Kessel f

Nach dem Gemälde

„der Wettstreit zwischen Phoebus und Pan“

von Jacopo Palma il Giovane (ca. 1540—1628).

(Kupferstich von Th. van Kessel, Antwerpen ca 1650.)

Vorlage im Besitz des Museums.

(Zu Seite 398 und 416)

Die Haltung der Lira da gamba beim Spiel veranschaulicht in deutlicher Weise ein (bereits erwähntes) in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden befindliches Gemälde des französischen Malers Moïse le Valentin („Valentin de Boulogne"; geb. 1600 zu Coulommiers en Brie, gest. 1634 zu Rom), das die Bezeichnung „der alte Geiger" führt, aber anscheinend — wie es die Aehnlichkeit der Auffassung mit dem auf Seite 399 nachgebildeten Stich nach J. Ribera wahrscheinlich macht — Homer darstellen soll. (Vgl. die Abbildung auf Seite 417.)

Ueber den Lirone perfetto, das größte Instrument der Lyra-Familie, enthält Praetorius' „Organographia" folgende Angaben:

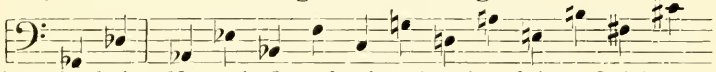
„.... große Lyra (Lironi [!] perfetto, Arce violyra; oder / wie es .... Ludovico Zacconi[1]) nennet / Arceviolate-lire .... An der ſtructur dem Baß von den Violen de gamba gleich / doch daß das Corpus vnd der Kragen / wegen der vielen Säiten vmb ein ziemliches breiter iſt. Denn etliche haben 12. etliche 14. etliche auch noch 2. außerhalb des Kragens / vnd alſo 16. Säiten / darauff alle Madrigalia vnd Compositiones, ſo wol in genere Chromatico, Als Diatonico, zu wege bracht werden können: Welches denn eine feine Harmonij von ſich gibt. Doch daß bißweilen die höchſte / bißweilen die tiefſte Stimme / gleich wie vff den kleinen Cithern auſſen bleibet / vnd derowegen ein Baß vnd Diſcant gar bequem darzu kan vnd muß gebraucht werden",

d. h. der »Lirone perfetto« war nicht nur für mehrstimmiges Solospiel geeignet, sondern fand auch im Ensemblespiel mit einem Diskant- und Baßinstrument als Vertreter der Mittelstimmen (Alt und Tenor) Verwendung.[2]) —

[1]) In seiner „Prattica di musica" (Venedig 1596; vgl. Seite 398), pag. 215: *„....debbiamo molto ben auertire che infra gl'Iſtrumenti che ſonano per via de buchi & fori vna parte ſola, ſi pongano quegli Istrumenti che ſi ſonano per via d'archo: come ſono le Viole, i Violini &. E queſto percie dalle Lire & l'Arciuiolatelire in poi che ſonano piu parte inſieme, tutti ſonano vna parte ſola .."* etc. („... wir müssen sehr darauf aufmerksam machen, daß zu den Instrumenten, die mittels Löcher und Oeffnungen [d. s. Blasinstrumente] nur eine Stimme erklingen lassen, jene Instrumente gezählt werden, die vermittelst des Bogens gespielt werden: wie die Violen, die Violinen etc. Und dies, weil von den Lyren und Baß- (Erz-) Lyren an, die mehrere Stimmen zusammen spielen, alle [anderen] nur eine einzige Stimme spielen ...." etc.) — »Arciviolata lira« bedeutet Baß- (Erz-) Lyra in Violenform; mit »violata lira« wurde die violenartige Lyra zur Unterscheidung von der ebenfalls »Lyra« genannten Rad- oder Drehleier (franz.: »Vielle«) bezeichnet. (Vgl. auch Fußnote 1 auf Seite 408.)

[2]) Diese Angaben entlehnt Praetorius der Anweisung zur Ausführung der Generalbaßbezifferung von Agostino Agazzari („**Dell ſonar ſopra il baſſo con tutti l'iſtromenti e dell'uso loro nel conſerto**", Siena 1607). Ueber die Behandlung des »Lirone« sagt Agazzari: *„..li ſtromenti d'arco hanno diverſa maniera de gl'altri di penna: .. perciò chi ſuona Lirone, deve tirare l'archate lunghe, chiare, e ſonore, cavando bene le parti di mezo, avvertendo alle terze, e ſesti maggiori, e minori; coſa difficil, ed importante di*

Die Abbildung in der „Sciagraphia“ (tab. XVII No. 4) zeigt eine in den Konturen fast genau dem Violoncell entsprechende Korpusform; der in ein Wirbelbrett auslaufende Hals ist auf dem Griffbrett mit fünf Bünden versehen. (Vgl. die Instrumentennachbildung No. 785.) — Die von Praetorius mitgeteilte in sieben Quintenschritten aufsteigende Stimmung lautet:



Die wie beim Kontrabaß aufrechtstehend erfolgte Spielweise des in Italien auch »Accordo« genannten »Lirone perfetto« veranschaulicht ein im „Gabinetto armonico“ von Filippo Bonanni (Rom 1722, tav. 102) enthaltener Kupferstich, der ein in der Bauart der Lyre bei Mersenne ähnliches Instrument zeigt, das mit zwölf sämtlich auf dem Griffbrett liegenden Saiten bezogen ist. Demnach wurde die Baßlyra in Italien anscheinend noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gepflegt — d. h. noch zu einer Zeit, als die »Lira da braccio« schon seit mehr als hundert Jahren vom Schauplatz verschwunden war.

*

Eigens für die Lyren geschriebene Kompositionen scheinen, da sie ihrer ganzen Natur nach Begleitinstrumente waren, nicht erhalten zu sein.[1]) Es finden sich jedoch in der Literatur einige interessante Belege, die die Mitwirkung der Lyren bei musikalischen Aufführungen im 16. und 17. Jahrhundert bestätigen. So werden z. B. bei den Feierlichkeiten, die anläßlich der Vermählung des Francesco di Medici mit der Prinzessin Johanna von Oesterreich 1565 zu Florenz begangen wurden, unter den Instrumenten, die bei den von Giovanbatista Cini entworfenen Intermedien das Orchester bildeten, »Lira« und »Lirone« mehrfach genannt. Bei den 1589 zur Hochzeit

quello ſtromento.“ Praetorius' Uebersetzung dieser Stelle („Syntagmatis Musici tomus tertius“ S. 148) lautet: „ . . der / ſo auff der **Lirone**, vnd groſſen Lyra ſpielet / ſol lange klar- vnd bellautende Striche vnd Züge **Tiraten** mit dem Bogen machen / damit er die Mittel Parteyen oder Stimmen wol heraus bringe / vnd vff die **Tertias** vnd **Sextas majores** vnd **minores** fleiſſig achtung gebe: Welches / ob es wol vff dieſem **Inſtrument** ſchwehr / gleichwol aber ſehr viel dran gelegen iſt.“ – Agazzari gibt außerdem Anweisungen für Violine, Violone, Theorbe, Doppelharfe (Arpa doppia), Cither und Baßcither (Cetera ò Ceterone), die Praetorius ebenfalls in deutscher Uebersetzung mitteilt. (Agazzaris Text nach der Ausgabe Venedig 1609 ist abgedruckt bei O. Kinkeldey, „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts“, Leipzig 1910, S. 216 f.; ein Hinweis auf Praetorius' Uebersetzung wäre hierbei angebracht gewesen.)

[1]) Es ist ein großer Irrtum, wenn H. Riemann in seinem „Musik-Lexikon“ (7. Auflage, Leipzig 1909, S. 852/53) sagt, Joseph Haydn hätte für den König von Neapel Stücke für das Streichinstrument Lyra geschrieben. Diese Kompositionen (5 Concerte und 7 Notturni für je 2 Lyren), die Haydn (nach C. F. Pohls Biographie) 1786 und 1790 ablieferte, waren vielmehr für die Rad- oder Drehleier (Vielle) bestimmt und von König Ferdinand IV., einem großen Liebhaber dieses damaligen Modeinstruments, bei dem berühmten Komponisten bestellt worden. — Derselbe Irrtum findet sich übrigens auch in Grove's „Dictionary“ (vol. II, London 1906, p. 367 u. 793).

von Ferdinando di Medici mit Christiane von Lothringen aufgeführten Intermedien wirkten ebenfalls Lyren mit, und zwar wird hier Alessandro Striggio (jun.) als Spieler eines »Sopranino di viola«, einer »violina« und einer »arciviolata lira« bezeichnet.[1]) Auch bei der musikgeschichtlich bedeutsamen ersten Aufführung einer der ältesten Oper, der 1600 zu Florenz zur Vermählung des Königs Heinrich IV. von Frankreich mit Maria di Medici aufgeführten „Euridice" von Jacopo Peri (1561—1633), war unter den begleitenden Instrumenten eine »Lira grande« (Lirone) vertreten. In der (von R. G. Kiesewetter übersetzten) Vorrede zu der noch im selben Jahre gedruckten Partitur erwähnt der Autor, daß die Oper „hinter der Szene begleitet wurde, von Herren ebenso ausgezeichnet durch den Adel ihrer Geburt als ihre Kenntnis der Tonkunst. Sg. Jacob Corsi spielte ein Clavicembalo, Don Garzia Montalva einen Chitarrone, Sg. Giovanbattista Jacomelli, der ausgezeichnet in jedem Teile der Tonkunst, seinen Familiennamen gewissermaßen mit dem der Viola vertauscht hat, die er bewunderungswürdig spielt, eine Lyra grande."[2]) — Bestätigungen für die Pflege der »Lira da gamba« in Italien während des 17. Jahrhunderts bieten u. a. Cerreto (l. c.), der verschiedene damals (1601) in Neapel lebende Spieler des Instruments aufzählt,[3]) und der berühmte französische Violespieler André Maugars, der in einem

[1]) Die betreff. „Descrizioni" erschienen 1566 in Florenz und 1591 in Venedig. Vgl. Näheres bei R. G. Kiesewetter, „Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges" (Leipzig 1841) und O. Kinkeldey, „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts" (Leipzig 1910).

[2]) Verschiedentlich wird auch der berühmte Maler Leonardo da Vinci, der bei seiner unerhörten Vielseitigkeit auch die Musik eifrig pflegte, als Lyraspieler genannt; als Quelle hierfür gilt folgende (übersetzte) Stelle aus seiner Biographie von Giorgio Vasari:

„Lionardo beschloß das Spiel auf der Lira zu erlernen ..... und er sang wundervoll dazu. Es geschah, daß nach dem Tode des Giov. Galeazzo, Herzogs von Mailand, Lodovico Sforza 1494 zu derselben Würde erhoben wurde. Lionardo wurde mit großen Ehren nach Mailand zum Herzog geleitet, welcher den Klang der Lira sehr liebte, damit er spiele; und Lionardo führte jenes Instrument mit sich, welches er mit eigner Hand zum großen Teile aus Silber in Form eines Pferdeschädels gefertigt hatte, ein eigenartiges und nie gesehenes Stück, damit der Klang bei dem größeren Schallkörper durchdringender sei. Damit besiegte er dort alle Musiker, die herbeigeströmt waren, um zu spielen." — Allerdings kann dies merkwürdige dreisaitige Instrument, zu dem sich unter den im Louvre zu Paris aufbewahrten Handzeichnungen Leonardos noch ein Entwurf erhalten hat, nur sehr bedingt als »Lira da braccio« bezeichnet werden: es war ein zoologisches Monstrum und bestand aus dem Unterkiefer eines Pferdeschädels, an dem ein vogelkopfähnlicher Ansatz und ein Paar Widderhörner zum Halten angebracht waren. (Eine Photographie der betreff. Handzeichnung befindet sich in der ikonographischen Sammlung des Museums.)

[3]) Antonio Miscia, Martio Cortese, Ottavio Cortese, Prospero Staivalo, Giovan Battista di Nicola, Ottavio Miraballo, Dr. Vito Antonio. (Die letzteren beiden waren 1601 nicht mehr am Leben.)

1639 aus Rom geschriebenen Briefe bei Erwähnung einer kirchlichen Musikaufführung berichtet: „*Quant à la muſique inſtrumentale, elle éſtoit compoſée d'un Orgue, d'un grand Claveſſin, d'une Lyre, de deux ou trois Violons et de deux ou trois Archiluths . . . . La Lyre eſt encore en recommandation parmi eux; mais je n'en ay oüy aucun qui fuſt à comparer à Farabosco d'Angleterre*".[1])

*

Originale Exemplare von Lyren zählen zu den am seltensten vorkommenden Streichinstrumenten, deren Besitzes sich nur wenige Museen und Sammlungen rühmen können. Das älteste und in kunstgewerblicher Hinsicht zugleich bemerkenswerteste Exemplar einer »Lira da braccio« (oder »Lira da spalla«) befindet sich in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien; das schöne eigenartige Instrument, das in seiner Korpusform im allgemeinen noch an die Viole, in den vorspringenden Ecken der abgerundeten Unterbacken aber bereits an die Violine gemahnt, ist die Arbeit eines Veroneser Künstlers und enthält folgenden handschriftlichen Zettel:

„*Ioannes andreas Veronesis*
à di 12 Auosto
1511".[2])

[1]) Cf. Er. Thoinan, „Maugars Sa biographie", Paris 1865, p. 30 et 32. — Ueber die als Gambenspieler berühmte Familie Ferabosco vgl. Seite 438 des Katalogs. — C. Engel („Researches into the early history of the Violin Family", p. 145) bezeichnet Lord Francis North (geb. 1637, [gest. 1685]) als „*distinguished player on the lira da-braccio*"; doch liegt hierbei wahrscheinlich eine Verwechslung mit der »Lyra Viol« (oder »Viola bastarda«, vgl. S. 491 des Katalogs) vor, da die italienische »Lira da braccio« — zumal noch im 17. Jahrhundert! — kaum in England bekannt gewesen sein dürfte.

[2]) „Der Boden ist samt den konkav ausgestochenen Zargen in einem Stück rötlichen Holzes ausgearbeitet und zeigt in prachtvoller Arbeit en relief einen Jupiterkopf und oberhalb desselben einen weiblichen Busen, während die Decke die stilisierte Form eines weiblichen Leibes erkennen läßt. Die geschnitzten grotesken Köpfe auf beiden Seiten des Wirbelkastens sind erneuert. Die Schallöcher, deren konkave Ausschnitte reichlich verschnörkelt sind, haben halbmondähnliche Form. Auf dem Boden ist eine griechische Inschrift „*ΛΥΠΗΣ. ΙΑΤ|ΡΟΣ. ΕΣΤΙΝ | ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ. | ΩΔΗ.*" („Ein Leidenströster ist den Menschen der Gesang") und das Wort „*ΧΡΟΝΙΚΟΣ*" in Elfenbein eingraviert." – (Vgl. die Abbildungen in dem Prachtwerk von S. Schneider über die Wiener Musikausstellung 1892 (S. 55) und S. 51 u. 59 des Textes; ferner den Fach-Katalog der betreff. Ausstellung, S. 87 No. 95.)

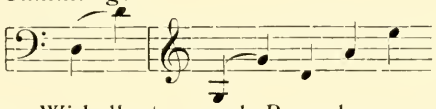
„*2 Italianische Lyren*" waren auch in der alten Kunstkammer des kurfürstl. Schlosses zu Dresden vertreten, deren Schätze der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer auf seiner Dresdener Reise i. J. 1629 kennen lernte. (Vgl. O. Doering, „Des . . Ph. Hainhofer Reisen nach Innsbruck u. Dresden" in den „Quellenforschungen für Kunstgeschichte", Neue Folge Bd. 10, Wien 1901.) Drei »Lire da gamba« mit 12, 13 und 14 Saiten befanden sich in der von Cristofori verwalteten ehemaligen Instrumentensammlung Ferdinands von Medici zu Florenz (No. 43 u. 44 des Inventars v. J. 1716. Cf. L. Puliti, „Cenni storici . .", Florenz 1874 pag. 104, u. S. 219 im 1. Bande des vorlieg. Katalogs, Fußnote 1).

Von »Lire da braccio« in entwickelter (violinähnlicher) Form sind bisher nur die beiden Exemplare im Besitze von Hill & Sons in London und im Museum des Conservatoire zu Brüssel bekannt geworden, die bereits auf Seite 389 des Katalogs erwähnt wurden. Vielleicht war auch eine fünfsaitige »Viola da braccio« von Girolamo Brensio in Bologna, die dem dortigen Liceo musicale angehört (No. 15 dell' antici strumenti armoniche), ursprünglich eine »Lira da braccio«; jedenfalls entsprechen Bauart und Ausstattung des Instruments genau der »Lira da gamba« desselben Meisters im Cölner Museum (No. 782, s. Seite 419). — Der »Lirone da braccio« von Ventura Linarolo (No. 780) ist das einzige bisher bekannt gewordene Exemplar dieser Art. Eine ähnliche »Lira da gamba«, wie sie das Museum in drei Exemplaren (No. 782—784) besitzt, ist in der Sammlung von Alfred Keil-Lissabon (No. 203, mit neunsaitigem Bezug) vertreten. Ein in den Konturen und den Einzelheiten der Bauart mit der erwähnten »Lira da gamba« No. 782 genau übereinstimmendes Instrument von Nicolaus Amati (Cremona 1650), das anscheinend ursprünglich ein »Lirone perfetto« war, besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin aus der Coll. Snoeck (No. 492; im Katalog als „Basso italien, ou grande basse de viole" bezeichnet); seine Korpuslänge von 85 cm entspricht dem in Praetorius' „Sciagraphia" abgebildeten Instrument. Dagegen ist ein anderer neunsaitiger »Lirone«, der sich neben der schönen »Lira da braccio« (No. 1443) im Museum des Conservatoire zu Brüssel befindet (No. 1444), von etwas kleineren Dimensionen; seine Korpuslänge beträgt 77 cm und seine Gesamtlänge, da der Hals auffallend kurz ist, nur 1,10 m. Der Kgl. Sammlung zu Berlin gehören ferner zwei ebenfalls neunsaitige als »Lire da gamba« bezeichnete Instrumente an (No. 820 u. 842), deren Authentizität jedoch, da sie offenbar erst später zu Lyren umgearbeitet worden sind, zweifelhaft erscheint.

Lire da braccio (Lire da spalla).

No. 775. Lira da braccio,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf dem gestochenen Frontispiz des Druckes „Epi/thome plutar/chi/. Imp[re]ſſum Ferrari[a]e p[er] mag[iſt]rum Laure[n]tiu[m] d[e] vale[n]tia die. 17. februarij. 1501" (vgl. Seite 393 und die Abbildung auf Seite 387). — Das Instrument läßt noch die guitarrenartige Fidel- (Vielle-) Form des 13.—15. Jahrhunderts mit ganz schwach markierter „Taille" und ziemlich hoch sitzenden CƆ-Löchern erkennen. — Boden und Zargen sind (ebenso wie bei den folgenden Nachbildungen No. 776—779 und 785) aus schlichtem Ahorn-, die Decke ist aus Fichtenholz.

Der Bezug besteht aus 2 Bordun- und 5 Griffbrettsaiten in folgender Stimmung:

(vgl. Seite 386).

Betreffs des Wirbelkastens vgl. Bemerkung zu No. 780 (s. Seite 416).

Gesamtlänge 78½ cm, Korpuslänge 46 cm, obere Breite 19½ cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 5¾ cm.

Abbildung auf Seite 378.

No. 776. Lira da braccio,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf dem 1499 entstandenen Gemälde „die thronende Madonna" von Bartolommeo Montagna im Palazzo Brera zu Mailand (vgl. Seite 394 und die Abbildung auf Seite 391). — Das Korpus des Instruments zeigt stark nach außen vorspringende einfache Schweifung mit länglich geformten Oberbacken und mehr abgerundeten Unterbacken mit scharf hervortretenden Ecken; die Zargen sind hohlkehlartig ausgestochen. Die beiden CƆ-Löcher sind ziemlich nahe am Steg eingeschnitten. — Der Bezug entspricht No. 775.

Gesamtlänge 76 cm, Korpuslänge 47 cm, obere Breite 23 cm, untere Breite 23½ cm, Zargenhöhe 5 cm.

No. 777. Lira da braccio,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf einer ca. 1510 entstandenen Federzeichnung zu dem Gemälde „der Parnaß" von Raffaelo Santi in der Sammlung Wicar zu Lille (vgl. Seite 394 und die Abbildung auf Seite 388). — Das Korpus des Instruments zeigt ebenfalls einfache Schweifung mit scharf hervortretenden Ecken und hohlkehlartig ausgestochenen Zargen; Ober- und Unterbacken weisen bereits halbkreisförmig gerundete Abgrenzungslinien auf. Die Lage der beiden CƆ-Löcher ist näher nach dem Rand zu als bei No. 776. — Der Bezug entspricht den beiden vorhergehenden Lyren.

Gesamtlänge 74 cm, Korpuslänge 47 cm, obere und untere Breite je 23 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Vorlage (1909) im Besitz des Herrn T. de Marinis zu Florenz.

Nach einem Holzschnitt aus einer 1497 zu Venedig erschienenen Ausgabe von Ovids Metamorphosen.

(Zu Seite 393.)

»Lirone da braccio«-Spieler.
Kupferstich von Giambatt. Bracelli (1599).

(Zu Seite 390.)

Vorderansicht. Rückansicht.

No. 780. Lirone da braccio
von Ventura Linarolo, Venedig 1577.

Text: Seite 415.

No. 778. Lira da braccio,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf dem 1505 entstandenen Gemälde „die thronende Madonna" von Giovanni Bellini in der Kirche San Zaccaria zu Venedig (vgl. Seite 393 und die Abbildung auf Seite 381). — Das Korpus des großen Instruments zeigt Violenform mit doppelter Schweifung, d. h. mit ausgebildeten, wenn auch nur flach verlaufenden Mittelbügeln. Die Zargen sind wie bei No. 776 und 777 hohlkehlartig ausgestochen; Decke und Boden sind nur ganz wenig gewölbt. Die Lage der beiden nahe am Steg eingeschnittenen CD-Löcher und der Bezug entsprechen No. 776.

Gesamtlänge 80 cm, Korpuslänge 50 cm, obere Breite 26½ cm, untere Breite 28½ cm, Zargenhöhe 5 cm.

No. 779. Lira da braccio,

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung des von Alex. Haidecki 1892 aufgefundenen, jetzt im Besitze von Hill & Sons in London befindlichen Original-Instruments von Joan Maria (vgl. Seite 389 des Katalogs) nach der Abbildung in der „Zeitschrift für Instrumentenbau", 17. Jahrg. No. 16. — Das Korpus des Instruments zeigt ausgebildete Violinform. Der kleine Einschnitt in der Mitte der unteren Zargen und die Zeichnung der *f*-Löcher entsprechen ziemlich genau dem »Lirone da braccio« von Ventura Linarolo (No. 780); der Bezug stimmt mit den vorhergehenden Lyren No. 775–778 überein.

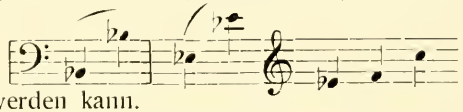
Gesamtlänge 64,4 cm, Korpuslänge 38,7 cm, obere Breite 19,2 cm, untere Breite 23,5 cm, Zargenhöhe 4,5 cm.

No. 780. Lirone da braccio

mit geschriebenem Zettel: „**Ventura di Francesco / linarolo. In Venetia. 1577**". — Das schöne Instrument ist ein Unicum und bildet das historisch wertvollste Streichinstrument des Museums. Ueber seine eigenartige Haltung beim Spiel vgl. die Einleitung (Seite 390) und die Nachbildungen der beiden Kupferstiche auf S. 399 u. 413. — Die Konturen des Korpus zeigen ausgesprochene Violinform mit ungefähr halbkreisförmig abgerundeten Ober- und Unterbacken und ausgebildeten länglichen Mittelbügeln mit scharf hervortretenden Ecken; nur die hohlkehlartig ausgestochenen Zargen, ein kleiner Einschnitt in der Mitte der unteren Zargen sowie Bezug und Wirbelkasten sind noch spezifische Charakteristika der »Lira da braccio«.

Der schön gewölbte Boden weist einen trefflichen Amati-ähnlichen rötlichgelben Lack auf und ist aus zwei Stücken geflammten Ahornholzes zusammengesetzt; jedoch sind die beiden Holzteile vom Erbauer offenbar unrichtig „gestürzt", d. h. beim Zusammensetzen ist die rechte Hälfte des Bodens verkehrt gewendet, so daß die Flammen, die mit denen der linken Holzhälfte eigentlich in der Fuge zusammentreffen müßten, sich jetzt am Rande befinden. Die Zargen bestehen nicht aus einem Spane, sondern sind hohlkehlartig ausgestochen, d. h. nach innen gewölbt, wodurch die Ränder scharf hervortreten. Ebenso wie der Boden ist die gewölbte Decke zweiteilig und an den Rändern mit Ahornäderchen (sog. „Flödeln") eingelegt. Die beiden *f*-Löcher sind von eigenartiger früher Form ohne die von den Cremoneser Meistern eingeführten mittleren Einschnitte. — Saitenhalter, Hals, Griffbrett und

Wirbelkasten sind nach dem Vorbild des auf dem Gemälde „Musizierende Frauen“ von Tintoretto erkennbaren Instruments (vgl. die Nachbildung auf Seite 395) ergänzt.

Der Bezug besteht ebenfalls aus 2 Bordun- und 5 Griffbrettsaiten. Ueber die Stimmung des »Lirone da braccio« lassen sich keine authentischen Angaben machen, jedenfalls muß sie aber entsprechend der größeren Mensur des Instruments tiefer als bei der gewöhnlichen »Lira da braccio« gewesen sein, und zwar, da ein Vergleich mit der von Praetorius („Sciagraphia“, tab. XX No. 5) abgebildeten gewöhnlichen „Lyra da bracio“ eine proportionale Differenz von annähernd 4:5 ergibt, um eine große Terz tiefer, so daß als (absolute) Stimmung

angenommen werden kann.

Die Anlage des Wirbelkastens ist bei allen Lyren die gleiche: die Griffbrettsaiten laufen durch ebenso viele dicht über den Sattel gebohrte kleine Löcher nach der ausgehöhlten Rückseite des Wirbelkastens zu den in die Vorderseite des Kastens aufrechtstehend eingelassenen Wirbeln, während die auf dem gemeinsamen Steg liegenden beiden Bordunsaiten durch zwei in die linke Seitenwand des Wirbelkastens gebohrte Löcher mit ihren Wirbeln in Verbindung stehen; die tiefere Bordunsaite läuft über einen kleinen aus dem Wirbelkasten herausragenden elfenbeinernen Sattel.

Gesamtlänge 92 cm, Korpuslänge (bis zum Einschnitt in der Mitte der unteren Zargen) 59 cm, obere Breite 31½ cm, mittlere Breite 23 cm, untere Breite 40 cm, Griffbrettlänge 31 cm, Halslänge 16 cm, Zargenhöhe 5,8 cm.

Abbildungen auf Seite 414, Nachbildung des Zettels auf Seite 630.

Das wertvolle Instrument war als Violoncell umgearbeitet bis zum Jahre 1896 im Besitz einer schlesischen Adelsfamilie und gelangte durch Vermittlung des Geigenbauers Ernst Liebich in Breslau in das Musikhistorische Museum von Paul de Wit in Leipzig (No. 235; vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau“, XVII. Band No. 12).

No. 781. Violine (Viola da braccio),

in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Darstellung auf dem Gemälde „der Wettstreit zwischen Phoebus und Pan“ von Jacobo Palma il Giovane (Kupferstich von Th. van Kessel; vgl. Seite 398 und die Abbildung auf Seite 405). — Das Korpus des Instruments zeigt regelrechte, wenn auch frühe und etwas langgestreckte Violinform; nur ist als letztes an die »Lira da braccio« erinnerndes Merkmal ein Wirbelblatt an Stelle einer Schnecke vorhanden.

Der Bezug besteht aus 4 Saiten in üblicher Violinstimmung.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 39 cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 4 cm.

Lira da gamba-Spieler.

Nach dem Gemälde
„der alte Geiger“
von Moïse le Valentin
(Valentin de Boulogne, 1600—1634)
in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlags F. & O. Brockmann's Nachflg.
R. Tamme in Dresden reproduziert.

(Zu Seite 407; vgl. auch Bemerkung auf Seite 400.)

Lire da gamba.

No. 782. Lira da gamba

mit gedrucktem Zettel: „**Antonius Brenſius Bonon.** [Bononiensis aus Bologna] **1592**". — Das Instrument zeigt die typische Form der Baßlyren, d. h. im allgemeinen dem Violoncell-Typ ähnliche Korpuskonturen mit ausgeprägten Mittelbügeln und scharf hervortretenden Ecken; das Korpus ist jedoch von etwas gedrungenerem Bau als beim Violoncell mit verhältnismäßig kurzen Oberbacken. Charakteristisch ist ferner die Bauart der Decke, die sich von der Mitte aus in scharfen Kanten nach den Ecken zu abschrägt.

Boden und Zargen sind aus schön geflammtem Ahornholz. Der rötlichgelb lackierte zweiteilige Boden ist flach und im oberen Teil wie bei den Gamben abgedacht; an den Rändern sind doppelte Aederchen eingelegt, die oben, unten und an den Ecken in verschlungene Ornamente auslaufen. In die mäßig gewölbte Decke sind ebenfalls doppelte „Flödeln" eingelegt; die beiden Schallöcher sind von eigenartig geschweifter Form. Unterhalb des kurzen Griffbretts ist in die Decke außerdem ein rundes Schalloch mit einer (ergänzten) geschnitzten Rosette eingeschnitten. — Das vorlieg. Instrument war ehemals zu einem Violoncello umgearbeitet; Saitenhalter, Griffbrett, Hals und Wirbelkasten mußten daher ergänzt werden.

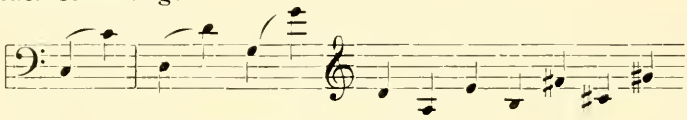
Bezug und Anlage des Wirbelkastens entsprechen der folgenden »Lira da gamba« No. 783. Das Griffbrett trägt (ebenso wie bei No. 783 und 784) lose (Darm-) Bünde.

Gesamtlänge 1,03 m, Korpuslänge 62½ cm, obere Breite 34½ cm, untere Breite 41½ cm, Zargenhöhe 11½ cm.

Abbildungen auf Seite 421, Nachbildung des Zettels auf Seite 609.

No. 783. Lira da gamba

mit gedrucktem Zettel: „**D. Franceſco q. Gaſpar da Sa- lò, in Breſcia**", aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (ca. 1612). — Bauart und Ausstattung des Instruments zeigen dieselben Charakteristika wie die vorhergehende »Lira da gamba« von Antonio Brensio. Der bräunlichgelb lackierte, ebenfalls flache und oben abgedachte zweiteilige Boden ist aus schön geflammtem Ahornholz. Um Boden- und Deckenrand sind doppelte Aederchen eingelegt; der Boden wird außerdem in der Fuge von einer einfachen Ahornader durchzogen. Die beiden Schallöcher zeigen dieselbe eigenartig geschweifte Form wie bei No. 782, sind aber hier einander abgekehrt und ziemlich hoch oberhalb des Steges in gleicher Höhe mit den Mittelbügeln eingeschnitten. Unterhalb des kurzen Griffbretts befindet sich ein von doppelten Ahornadern eingefaßtes rundes Schalloch mit einer aus dem Deckenholz geschnitzten hübschen Rosette. — Saitenhalter und Wirbelkasten sind, da die Lyra ebenso wie No. 782 zu einem Violoncello umgearbeitet war, moderne Ergänzung und mit hübschen Schnitzereien im Spätrenaissance-Stil verziert.

Der Bezug besteht aus 2 Bordun- und 11 Griffbrettsaiten in folgender Stimmung:

Die Anlage des Wirbelkastens entspricht dem »Lirone da braccio« No. 780.

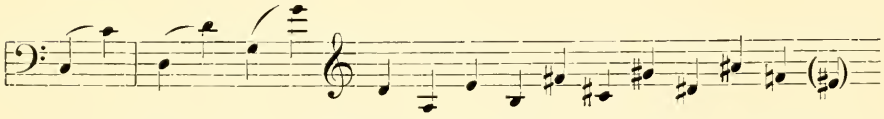
Gesamtlänge 1,05 m, Korpuslänge 63½ cm, obere Breite 33½ cm, untere Breite 42 cm, Zargenhöhe 12½ cm.

Abbildung auf Seite 422, Nachbildung des Zettels auf Seite 603.

No. 784. Lira da gamba,

italienische Arbeit aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (1659 ?). Das Instrument hat ein eigenartiges doppelt geschweiftes Korpus und entspricht ziemlich genau der auf dem Gemälde von Le Valentin abgebildeten »Lira da gamba« (vgl. die Nachbildung auf Seite 417): die verhältnismäßig schmalen Oberbacken verlaufen in starker Schweifung nach innen; die auffallend stark hervortretenden Ecken der ziemlich kurzen und ungleichmäßig ausgebuchteten Mittelbügel laufen nicht in scharfen Spitzen zu, sondern bilden 3 cm breite Kanten.

Boden und Zargen sind aus dunkelbraun lackiertem Nußbaumholz; abweichend von den beiden Lyren No. 782 und 783 ist der Boden aus einem Stück gearbeitet und mäßig gewölbt. Die in Höhe der Mittelbügel eingeschnittenen Schallöcher sind von eigentümlicher *S*-Form, die eine gewisse Aehnlichkeit mit einem Delphin zeigt. Unterhalb des kurzen Griffbretts befindet sich ein rundes Schalloch, in das eine einfache Pergament-Rosette eingelassen ist. Der Wirbelkasten ist in Ebenholz fourniert und mit eingelegten Elfenbeinornamenten im Renaissancestil verziert.

Der Bezug besteht aus 2 Bordun- und 14 Griffbrettsaiten in folgender Stimmung:

Die Anlage des Wirbelkastens entspricht den beiden vorhergehenden »Lire da gambe«; als geringfügige Abweichung ist zu bemerken, daß die beiden Bordunsaiten über einen auf dem unteren Teil des Wirbelkastens befindlichen kleinen Sattel von Ebenholz laufen.

Gesamtlänge 1,07 m, Korpuslänge 66 cm; obere Breite 30 cm, untere Breite 39 cm, Breite bei den unteren Ecken der Mittelbügel 43 cm, Breite bei den oberen Ecken der Mittelbügel 37½ cm; obere Zargenhöhe 7½ cm, mittlere Zargenhöhe 9 cm, untere Zargenhöhe 11 cm.

Abbildung auf Seite 422.

Das wertvolle Instrument wurde (lt. Mitteilung des Barons Alessandro Kraus zu Florenz) i. J. 1879 in einem alten Hause zu Castiglione Fiorentino (Toscana, Provinz Arezzo) aufgefunden und befand sich im Gegensatz zu den beiden anderen »Lire da gamba« No. 782 und 783 noch in ursprünglichem Zustande.

Vorderansicht. Rückansicht.

No. 782. Lira da gamba
von Antonio Brensio, Bologna 1592.

Text: Seite 419.

No. 783.

No. 784.

Lira da gamba

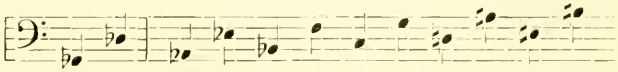
von Francesco [Bertolotti] da Salò,
Brescia ca. 1612.

Text: Seite 419.

ital. Arbeit
aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Text: Seite 420.

No. 785. **Lirone perfetto** (Arciviolata lira),
in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Abbildung in Praetorius' „Sciagraphia" (Tafel XVII No. 4; vgl. Seite 407 des Katalogs). — Die Korpusform des Instruments entspricht im allgemeinen der »Baß-Geig da braccio des 17. Jahrhunderts, d. h. dem Violoncell-Typ. In die mäßig gewölbte Decke sind zwei /-Löcher in Höhe der Mittelbügel eingeschnitten. Die Anlage des Wirbelkastens ist ebenso wie bei den »Lire da gamba« No. 782 u. 783.

Der Bezug besteht aus 2 Bordun- und 10 Griffbrettsaiten in folgender Stimmung:

Das Griffbrett trägt 5 lose (Darm-) Bünde.

Gesamtlänge 1,32 m, Korpuslänge 86 cm, obere Breite 40,8 cm, untere Breite 49 cm, Zargenhöhe 14,5 cm.

Viola da gamba-Spieler.
(Joueurs de Pardessus et de Basse de viole.)

Nach dem Gemälde

„Musikalische Unterhaltung“

von Jacob A. Duck (ca. 1600—1665)

in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlags F. & O. Brockmann's Nachflg.
R. Tamme in Dresden reproduziert.

Violen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Violen, deren Entwicklung gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einem endgültigen Abschluß gelangt war, nahmen in der Tonkunst des 17. und teilweise auch noch während des 18. Jahrhunderts eine gleichberechtigte Stellung mit der Gruppe der violinartigen Instrumente (Violine, Bratsche, Violoncell und Contrabaß) ein, verschwanden jedoch mit dem Ausgang der Rokokozeit immer mehr aus der musikalischen Praxis und waren im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts von den klanglich mehr durchdringenden Violininstrumenten so gut wie gänzlich verdrängt — wie sich überhaupt in der Geschichte der Musikinstrumente die immer wiederkehrende Erscheinung beobachten läßt, daß klangkräftigere Instrumente gleichartige klangärmere Tonwerkzeuge ersetzen und überleben. — Die zahlreichen Unterscheidungsmerkmale, die in der Bauart und der dadurch bewirkten Verschiedenheit des Toncharakters zwischen den entwickelten Violen einerseits und den Violinen und ihren Abarten andererseits bestehen, sind bei einer auch nur flüchtigen Vergleichung beider Instrumententypen leicht erkennbar: die Korpuskonturen der Violen zeigen — von den an die mittelalterlichen Fideln gemahnenden guitarrenähnlichen und mehrfach geschweiften Formen abgesehen — eine elliptische oder ovale Form; die etwas nach auswärts verlaufenden Mittelbügel sind sanft gebogen. Die Oberbacken (der Korpusteil oberhalb der Mittelbügel) verjüngen sich nach dem Hals zu, die Unterbacken (der Korpusteil unterhalb der Mittelbügel) sind mehr oder weniger abgerundet und an Breite den Oberbacken nahekommend. Die Decke ist nur wenig gewölbt, der Boden meist flach und im oberen Teil leicht abgedacht; weder Decke noch Boden ragen über die ziemlich hohen Zargen hinaus, haben also keine vorspringenden Ränder. Der Wirbelkasten läuft gewöhnlich nicht in eine Schnecke sondern in ein geschnitztes Menschen- oder Löwenköpfchen aus. Die beiden Schallöcher haben meist ƆC- oder Flammenschwertern ähnliche gewundene Form; zuweilen ist die Decke unterhalb des Griffbretts noch von einem kleinen runden Schalloch durchbrochen, in das wie bei der Laute eine geschnitzte Rosette eingelassen ist. Ebenfalls auf das Vorbild der Laute deuten die die Tonlage anzeigenden Darmbünde auf dem Griffbrett und die Stimmung des aus fünf bis sieben (meist sechs) Saiten bestehenden Bezugs, die in aufsteigenden, in der Mitte von einer großen Terz unterbrochenen Quartintervallen erfolgte; das enge Zusammenliegen der Saiten und der nur flache

Steg begünstigten ein Akkordspiel, da der Bogen bequem drei Saiten gleichzeitig berühren konnte. (Ueber die konstruktiven Eigenheiten der Violininstrumente s. Seite 509 des Katalogs.)

Der den Violen eigentümliche Klangcharakter hat in der Tiefe ziemlich dumpfe, in der Höhe zarte, wenn auch etwas näselnde Färbung; der Ton ist nur klein und wenig tragfähig. „Die Bestandteile, welche diese Klangfarbe zu bedingen scheinen, sind die hohen Zargen und der nahezu flache Boden; denn durch beides wird die minder scharfe Spannung der vibrierenden Hauptteile herbeigeführt, welches wesentlich dazu beiträgt, den Ton weich und zart zu machen. Sowohl dieses äußere Merkmal als seine innere Folgewirkung bedingen auch den scharfen Gegensatz der alten Instrumentengattungen gegen die [später] aufkommende Violine, die sich von diesem Grundcharakter durch das direkte Gegenteil unterscheidet, nämlich durch den stets mehr oder minder gewölbten Boden und die knapp bemessenen Zargen. So lange die Vorliebe für einen weniger glänzenden als sonoren und weichen Ton bei Spielern und Hörern sich erhielt, blieben auch die verschiedenen Arten der Violen in Aufnahme, ja sie behaupten vom Anfange des 17. Jahrhunderts an vor allen anderen Instrumenten den Vorzug und bilden sich auch nach der technischen und künstlerischen Seite, so weit als ihre Eigentümlichkeit es nur irgend zuließ, nach Möglichkeit aus. Als man aber zu einem schärferen und helleren Tonkolorit vorschritt, die Blasinstrumente in ihrer Konstruktion verbesserte und dieselben häufiger mit Bogeninstrumenten in Verbindung brachte, traten die Violen in den Hintergrund, ja sie wurden von den vollkommeneren Violinen und deren Nebeninstrumenten nahezu vollständig verdrängt.“ (Rühlmann, a. a. O., S. 257/58.)

Die Familie der Violen gliedert sich in zwei Hauptgruppen, die nach ihrer Bauart und der sich daraus ergebenden Haltung beim Spiel als Viole da braccio (im Arm gehaltene Diskant- und Altviolen) und Viole da gamba (Gamben; zwischen den Knien gehaltene Tenor- und Baßviolen) bezeichnet werden; hieran reiht sich als (16füßiges) Contrabaßinstrument die stehend gespielte große Baßviole („Groß Viol da gamba-Baß“) an. Das wichtigste Instrument der ganzen Gruppe ist die Tenor-Viola da gamba (frz.: Basse de Viole), die sich ihrerseits wieder zu einem vollständigen Chor entwickelte (s. u., Seite 433 f.). — Betreffs der Quellenschriften, die über die schon im 16. Jahrhundert gebräuchlichen, in vier verschiedenen Größen gebauten sechssaitigen Violen Aufschluß geben, vgl. Seite 368 u. 369 des Katalogs; die dort mitgeteilten Stimmungsangaben blieben auch während des ganzen 17. und 18. Jahrhunderts vorherrschend.

*

Die eigentlichen »Viole da braccio« besaßen den Gamben gegenüber eine nur untergeordnete Bedeutung und waren wegen ihres zarten und klangschwachen Tones verhältnismäßig wenig im Gebrauch, so daß sie im Violenchor häufig durch die entsprechenden ebenso gestimmten kleinen Gamben ersetzt wurden. Bereits um 1560 war die Bezeichnung Viole da braccio auf die betreffenden Vertreter der Violinfamilie übergegangen (vgl. Seite 398 des Katalogs); Praetorius erwähnt in seinem „Syntagma musicum" („Organographia", XX. u. XXII. Capitel) die sechssaitigen Viole da braccio überhaupt nicht mehr: die von ihm beschriebenen und abgebildeten „Viole de bracio" sind ausgesprochene Violinen.[1]) — Auch die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts (Mattheson, Walther, Eisel, Majer, Leop. Mozart etc.) ignorieren die damals doch noch gebräuchlichen Armviolen vollständig; bei ihnen (und auch schon bei Daniel Speer 1687) ist Viola da braccio stets mit der Altvioline oder Bratsche (»Violetta«) identisch.

Die sechssaitige Diskant-Viola da braccio (engl.: Treble Viol), deren Länge etwa 60—65 cm betrug, also ungefähr der Bratsche entsprach, wurde folgendermaßen gestimmt:

Bei der kleineren, in der Größe der Violine entsprechenden fünfsaitigen Diskantviole wurde die tiefste (d-) Saite fortgelassen. In besonderer Gunst stand diese fünfsaitige Viole unter dem Namen Pardessus de viole in Frankreich, wo sie im 18. Jahrhundert zu einem Modeinstrument wurde, das

[1]) A. a. O., XX. Capitel:

„**Violen, Geigen Violuntzen.**

Seynd zweierley.

I. **Viole de gamba**: 2. **Viole de bracio**, Oder **de brazzo**: Vnd haben den Namen daher / daß die erſten zwiſchen den beyden Beinen gehalten werden: Denn **gamba** iſt ein Italianiſch Wort / und heißt ein Bein / **le gambe**, die Beinen. Vnnd dieweil dieſe viel gröſſere **corpora**, vnd wegen des Kragenslenge / die Säiten auch ein lengern Zug haben / ſo geben ſie weit ein lieblichern Reſonantz / als die andern **de bracio**, welche vff dem Arm gehalten werden. Dieſe beyde Arten werden von den Kunſtpfeiffern in Städten alſo vnterſchieden / daß ſie die Violn **de gamba** mit dem Namen Violen: Die Violen **de bracio** aber / Geigen oder Polniſche Geigeln nennen.....

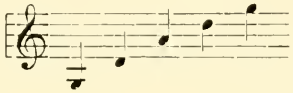
Die Violen **de Gamba** haben 6 Säiten / werden durch **Quarten**, vnd in der Mitten eine Tertz geſtimmet / gleich wie die ſechs Chörichte Lautten..." etc.

XXII. Capitel:

„VIOLN DE BRACIO.

.... Deroſelben Baß- Tenor- vnd Diſcantgeig (welche **Violino**, oder **Violetta picciola**, auch **Rebecchino** [?] genennet wird / ſeynd mit 4. Säiten; .... vnd werden alle durch **Quinten** geſtimmet..." etc.

namentlich bei den Damen der Gesellschaft beliebt war[1]) und bis zur Revolutionszeit gepflegt wurde. Allerdings war die Haltung des Pardessus de viole von der bei der deutschen und englischen Diskantviole gebräuchlichen Spielweise abweichend: das Instrument wurde nicht wie die Violine an die Brust gelehnt, sondern wie die Diskantgambe auf die Kniee gestützt.[2]) (Vgl. hierzu die Nachbildung des Gemäldes „Musikalische Unterhaltung" von Jakob A. Duck auf Seite 425 des Katalogs).

Neben dem »Pardessus de viole« war ausschließlich in Frankreich auch eine fünfsaitige Violine gebräuchlich, die »Quinton« genannt und folgendermaßen gestimmt wurde:

»Quinton« und »Pardessus de viole« werden zwar fast stets (auch in allen Museumskatalogen!) miteinander identifiziert, doch können wir mit Eugène de Bricqueville dieser allgemein verbreiteten Meinung nicht ohne weiteres beipflichten, zumal die Stimmung beider Instrumentenarten durchaus verschieden war. Aus der „Encyclopédie méthodique" von Diderot und d'Alembert, dem einzigen uns bisher bekannt gewordenen Quellenwerk, in dem das »Quinton« erwähnt wird,[3]) geht hervor, daß unter dieser Bezeichnung eine regelrechte Violine verstanden wurde, der zur Erleichterung des Spiels in den höheren Lagen eine fünfte Saite hinzugefügt war und deren beide höchste Saiten violenartig in Quarten gestimmt wurden (s. ob.), während »Pardessus de viole« eine fünfsaitige Diskantviole genannt wurde, die sich von dem größeren »Dessus de viole« durch das Fehlen der tiefsten (d-) Saite unterschied.

---

[1]) Eine geschätzte Virtuosin auf dem »Pardessus de viole« war Melle Lévy (geb. 1715, gest. 1776), zu deren Schülerinnen viele Damen der Aristokratie zählten. (Cf. „Observations sur la musique, les musiciens et les instruments", Amsterdam 1757, u. Eug. de Bricqueville, „Les ventes d'instruments de musique", Paris 1908, p. 21.)

[2]) Cf. de Laborde, „Essai sur la musique" (Paris 1780, tome 1er p. 308): „Pour jouer du Par-deſſus, on l'appuie droit ſur ſes genoux, & on tient l'archet avec la main droit renverſée." (Ueber die Bogenhaltung bei den Violen vgl. Seite 434 des Katalogs.) Allerdings läßt die geringe Zargenhöhe mancher »Pardessus de viole« mutmaßen, daß auch eine der Diskant-Viola da braccio und Violine entsprechende Haltung beim Spiel zur Anwendung kam.

[3]) Article „Lutherie", pl. XXII (*„Table du Rapport de l'Etendue des Voix et des Instrumens de musique"*); »Quinton« ist hier bei den *„Violons"*, »Pardessus de viole« bei den *„Violles"* angeführt. Dagegen kann sich die Abbildung und Beschreibung, die de Laborde in seinem (als Quelle freilich nur mit Vorsicht zu gebrauchenden!) „Essai sur la Musique" von dem »Pardessus de viole« gibt, nur auf das violinförmige »Quinton« beziehen: *„Viole* (Par-deſſus de) eſt une eſpece de Violon avec un manche reſſemblant à celui de la Viole, & dont les touches ſont marquées; cet inſtrument a cinq cordes plus fines que celles du Violon". — Verschiedene derartige »Quintons« in Violinform von L. Guersan, N. Chappuy, Michel Pacherel, J. Colin, François Le Jeune etc. waren in der 1910 aufgelösten Sammlung Lery-Paris (No. 386—393) vertreten.

Spielerin der »Tenor-Viola da gamba«.
(Joueuse de la »Basse de viole«.)

Nach dem Gemälde

„Die Violen-Unterrichtsstunde“

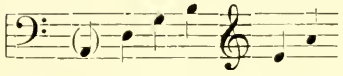
(„La leçon de Basse de viole“)

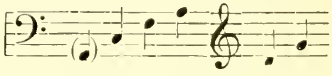
von Caspar Netscher (1639—1684)

im „Musée du Louvre“ zu Paris.

Mit gefl. Bewilligung des Kunstverlags Ad. Braun & Cie. in Dornach reproduziert.

Als Erbauer hübscher »Pardessus de viole« sind Louis Guersan in Paris (geb. ca. 1710, gest. ca. 1780) und Simon Gilbert in Metz (geb. ca. 1710) zu erwähnen; besonders die Instrumente von Guersan, bei denen Boden und Zargen aus Spänen von Sycomore- und Zedernholz zusammengesetzt sind, zeichnen sich durch ihre gefällige Ausstattung aus.

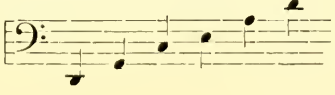
Die »Alt-Viola da braccio« (frz.: »Taille de Viole« [à bras], engl.: »Alto or small Tenor Viol«) besaß ungefähr Stimmlage und Umfang der alten Tenorgeige oder in ihrer fünfsaitigen Form der heutigen Bratsche (Altgeige), deren sprachlich ungenaue Bezeichnung (im 17. und 18. Jahrhundert: »Brazze«) bekanntlich auf das Wort »braccio« zurückzuführen ist. Die Altviole hatte eine Länge von 70—75 cm und war mit fünf oder sechs Saiten bezogen, deren Stimmung

oder auch einen Ton tiefer:



lautete. Beliebter und häufiger anzutreffen als die wegen ihrer großen Mensur ziemlich unbequem zu handhabende Altviole war im 18. Jahrhundert ihre Abart »Viola d'amore« (s. Seite 475 f. des Katalogs), die mit 5—7 Spielsaiten aus Darm und ebenso vielen mitklingenden (Resonanz-) Saiten aus Metalldraht bezogen war.

Die von Mattheson im „Neu eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, S. 285) erwähnten »Bassa Viola« und »Viola di Spala« („Schulter-Viole") waren nicht, wie noch vielfach angenommen wird, größere Arten der Alt- oder Tenorviolen, sondern „kleine Baß-Geigen" (»Violoncelli piccoli« bezw. große Alt- oder Tenorgeigen), zählen also zu den Violininstrumenten. Zu dieser Gruppe gehört auch die von Joh. Sebastian Bach ca. 1724 erfundene fünfsaitige »Viola pomposa«, die eine Mittelstellung zwischen Bratsche und kleinem Violoncell (»Violoncello piccolo«) einnimmt. (Siehe Seite 548 f. des Katalogs.)

*

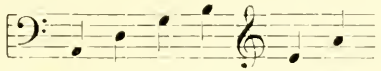
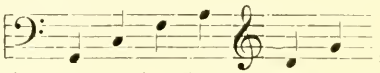
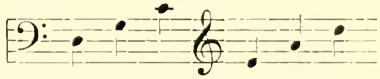
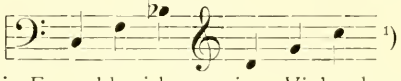
Die Tenor-Viole, die eigentliche »Viola da gamba« (frz.: »Basse de viole«, engl.: »Baß Viol«, auch »Division Viol«), in Deutschland kurzweg »Gambe« genannt, war im 17. Jahrhundert neben der Laute das beliebteste und verbreitetste Saiteninstrument, das auch noch im 18. Jahrhundert in England, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden eifrig gepflegt wurde. An Gestalt und Größe ist die »Viola da gamba« dem modernen Violoncello ähnlich, bezüglich Bauart und Besaitung jedoch wesentlich von diesem Instrument verschieden. Ihr Bezug bestand gewöhnlich aus sechs Saiten, die folgendermaßen gestimmt wurden:

Mattheson (a. a. O., S. 284) nennt die Gambe mit Recht „ein ſchönes delicates Inſtrument"; ihr Ton ist etwas näselnd („ſäuſelnd"), aber wegen seiner sanften, melancholischen Färbung von eigenartigem Reiz, wie ihn kein anderes Streichinstrument besitzt; namentlich die höchste (d^1-) Saite klingt zart und ausdrucksvoll und übertrifft an Weichheit selbst die a-Saite des Violoncells. Ihrem ganzen Charakter nach war daher die Gambe ein Solo- und Konzertinstrument „par excellence"; doch war ihre Verwendung sehr vielseitig, da sie vermöge ihrer das Akkordspiel erleichternden Stimmung auch als Generalbaß- und Begleitinstrument im Orchester und in der Kammermusik benutzt wurde.[1]) — Die Haltung der »Viola da gamba« beim Spiel entsprach im allgemeinen der des Violoncells; die abweichende Besaitung, das mehrstimmige Spiel und die in der älteren Musik üblichen zahlreichen Verzierungen („Agréments") erforderten jedoch eine von der Behandlung des Violoncells gänzlich abweichende Applikatur und Technik. Verschieden von der heutigen Praxis war auch die Bogenhaltung und die bei allen Violen in schiebender Bewegung erfolgende Bogenführung. Der Bogen wurde — wie es heute nur noch beim Contrabaß üblich ist, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts aber auch beim Violoncell gebräuchlich war — in der Weise gehalten, „daß der Daumen in die Höhe ſtand und der mittelſte große Finger nebſt dem Goldfinger in dem Froſche widerhielten, der Spitz- [Zeige-]finger aber ſich oben überlegte und ſich der Daumenſpitze näherte".[2]) (Joh. Samuel Petri, „Anleitung zur praktischen Musik", Leipzig 1782.)

Das Bedürfnis, für die verhältnismäßig klangschwachen und unbequemen »Viole da braccio« einen besseren und im Klange der »Viola da gamba« näher kommenden Ersatz zu schaffen, führte bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Konstruktion kleinerer nach dem Typ der Gambe gebauter Instrumente, der Diskant- und Alt-Viole da gamba, so daß die Gamben in ihrer Blütezeit, dem 17. Jahrhundert, einen vollständigen Chor bildeten, der Instrumente von Diskant- bis zu Contrabaß-Größe umfaßte.

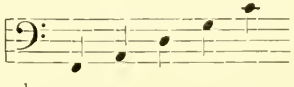
Die »Alt-Viola da gamba« (ital.: »Contr'alto [Tenore] della viola da gamba«, franz.: Taille de viole; engl.: »Tenor-Viol«) stand eine Quinte oder eine Quarte höher als die eigentliche (Tenor-) Viola da gamba:

---

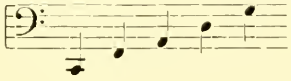
[1]) Vgl. Joh. Phil. Eisels „MUSICUS *αὐτοδίδακτος*" (Erfurt 1738, S. 43): „Sie werden bey **Concerten gebrauchet**, 1 zur **Verſtärkung des Baſſes**. 2 Zur **Concert-Stimme** ſelbſt. 3 Zum **General-Baſs**; obgleich deſſen **Execution** von vielen **negiret** werden wollen, weil es ihnen **impracticable** geſchienen, ſo giebt es dennoch **Virtuoſen** welche ſolches **praeſtiren**... Es läſſet ſich auch ein **Solo** auf der **Viola di Gamba** vortrefflich hören."

[2]) Vgl. hierzu auch die Gemälde-Nachbildungen auf Seite 425 u. 431 des Katalogs.

bezw. ,

während die kleinste Gambenart, die Diskant-Viola da gamba« (ital.: »Violetta piccola«, bei Cerreto auch Soprano della viola da gamba«, franz.: »Dessus de viole«, engl.: Treble-viol«) eine Oktave höher als die Tenorgambe gestimmt wurde:

In Frankreich war außerdem eine in der Größe zwischen »Dessus« und »Taille« stehende Violenart »Haute-contre de viole« im Gebrauch, deren Stimmung einen ganzen Ton tiefer als beim »Dessus de viole« war:

[1])

Als Beispiel für die Ensemblewirkung eines Violenchors bietet Mersenne in seiner „Harmonie universelle" (1. c. p. 200.01) eine „Fantaisie à six parties" eines englischen Komponisten, die für 2 Dessus, 1 Haute-contre, 1 Taille, 2 Basses de Viole geschrieben ist. – Uebrigens ist bei den Benennungen der einzelnen Gambengrößen zu berücksichtigen, daß sich die italienischen, französischen und englischen Bezeichnungen nicht mit den seit dem 17. Jahrhundert eingebürgerten deutschen Benennungen decken: die deutsche Altgambe z. B. wird in England »Tenor-Viol«, die deutsche Tenorgambe in England und Frankreich »Baß-Viol«, bezw. »Basse de Viole« genannt. – Die Stimmungsangaben der Diskant- und Altgamben in Praetorius' „Syntagma musicum" (Organographia, pag. 25) erscheinen nicht ganz zuverlässig, da P. die bei der Altgambe gebräuchliche Stimmung der „Cant Viol de Gamba" zuschreibt und von der sechssaitigen Altgambe überhaupt keine Stimmung mitteilt. (Die sich bei P. findenden Bemerkungen und Angaben über drei- und viersaitige „Violen de gamba" beziehen sich auf die von Agricola beschriebenen rebecartigen »kleinen Geigen« und die steglosen »großen Geigen« [vgl. Seite 331 u. 375 des Katalogs], die im 17. Jahrhundert bereits außer Gebrauch gekommen waren.) Auffallend ist ferner, daß in den Holzschnitten der „Sciagraphia" (tab. XX) keine Abbildung der wichtigsten Gambenart, der »Tenor-Viola di gamba« enthalten ist: Fig. 1 stellt eine Diskant-, Fig. 2 eine Alt-, Fig. 3 eine kleine Baßgambe dar. – Praetorius' „Organographia" enthält auch Stimmungsangaben von zwei fünfsaitigen Gamben, und zwar einer Diskant- (wohl richtiger Alt-):

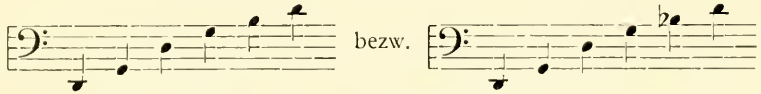


und einer Tenor-Viola da gamba:

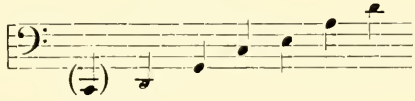


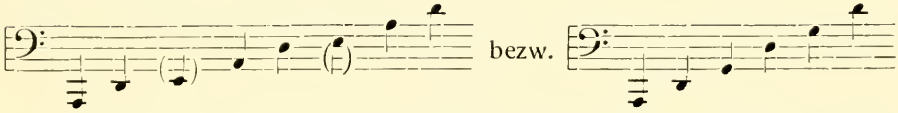
[1]) Nach Walthers „Musicalischem Lexicon" (S. 637) kam diese Stimmung auch bei der deutschen Diskantgambe vor.

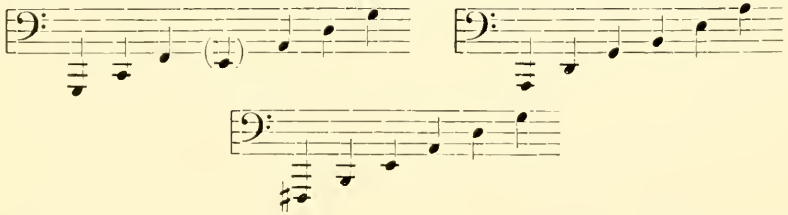
Bei der englischen »Division Viol« kamen — nach Christopher Simpson (vgl. Seite 438) und Thomas Mace („Musick's Monument", London 1676) — gelegentlich auch andere, harfenmäßige Skordaturen („Harp-way tunings") zur Anwendung, die eine Erleichterung des Arpeggienspiels bezweckten:



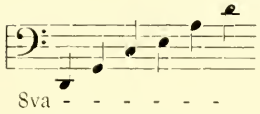
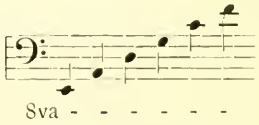
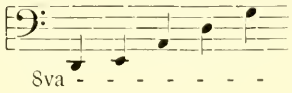
und sich in ähnlicher Weise (D dur-, D moll-Dreiklang, B dur-Quartsextakkord) auch in deutschen Gambenkompositionen finden — ein Beweis, daß wie bei der Laute (vgl. Seite 82 des Katalogs) auch die Stimmung der Gambe vielfach schwankend war.[1]) Praetorius bemerkt hierzu (S. 44): „Achte auch dafür/es ſey nicht groß dran gelegen/wie ein jeder ſeine Geigen oder Violen ſtimmet/wenn er nur das ſeine juſt/rein und wol darauff praeſtiren kan."

Eine größere Abart der Tenor-Viola da gamba bildete die sog. »Viola bastarda« (franz.: »Viole bâtarde«; engl. auch: »Lyra Viol«), die nach Praetorius entweder wie die Tenorgambe:

oder auf folgende Arten gestimmt:



und ursprünglich wie die »Viola d'amore« noch mit einem Bezug von mitklingenden Metallsaiten versehen war; vgl. hierüber Seite 491 des Katalogs. Für die sechssaitige »kleine Baß-Viola da gamba« (franz.: »grande [!] Basse de Viole«), die stehend gespielt wurde, sind in Praetorius' „Organographia" folgende verschiedene Stimmungsarten angegeben:

Das Fundament des Violenchors endlich bilden die sechzehnfüßigen Contrabaß-Gamben (ital.: Contrabassi da gamba, »Violoni«, franz.: Contrebasses de Viole, engl.: »Doublebass-Viols"), und zwar die

[1]) Jacob Kremberg gibt z. B. in seiner „Musicalischen Gemüths-Ergötzung" (Dresden 1689; vgl. Seite 202 des Katalogs) zehn, Majer in seinem „Music-Saal" (Nürnberg 1741) zwölf verschiedene „Verstimmungen" an.

»Große Baß Viola di Gamba«, deren Stimmung auf zweierlei verschiedene Arten erfolgte; entweder eine Oktave tiefer als bei der Tenorgambe:

oder durchweg in Quarten:

Letztere Stimmung wurde auch bei der fünfsaitigen Contrabaß-Gambe benutzt, bei der die oberste (f-) Saite wegfiel. Ebenfalls fünfsaitig war die noch größere »gar große Baß-Viole« (franz.: »Grande contrebasse de Viole«), die bis Contra-D hinabging:

Jedoch wurden diese großen Baßviolen häufig durch die in Bauart und Stimmung mit ihnen eng verwandten Contrabässe (Violoni) ersetzt und bald verdrängt (s. Seite 568).

Betreffs der Gleichheit der Violen- und Lautenstimmung vgl. Seite 368 und die Notenbeispiele auf Seite 85 des Katalogs.

Nachstehende Tabelle veranschaulicht die durchschnittlichen Größenverhältnisse der einzelnen Arten der »Viola da gamba«:

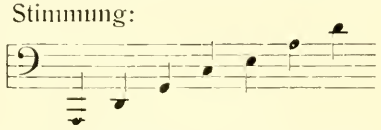
Bezeichnung	Gesamtlänge	Korpuslänge	Zargenhöhe
Diskant-Viola da gamba (Dessus de Viole)	65—80 cm	35—45 cm	7½—9 cm
Kleine Alt-Viola da gamba (Haute-contre de Viole)	ca. 85 cm	ca. 48 cm	8—9 cm
Alt-Viola da gamba (Taille de Viole)	90—105 cm	50—63 cm	9—11 cm
Tenor-Viola da gamba (Basse de Viole)	1,12—1,27 m	65—72 cm	13—15 cm
Viola bastarda (Viole bâtarde)	ca. 1,30 m	ca. 75 cm	ca. 15 cm
Kleine Baß-Viola da gamba (Grande basse de Viole)	1,35—1,45 m	80—85 cm	15—17 cm
Große Baß-Viola da gamba (Contrebasse de Viole)	1,80—2 m	1,05—1,20 m	20—23 cm
Gar große Baß-Viola da gamba (Grande Contrebasse de Viole)	2,05—2,25 m	1,20—1,45 m	24—25 cm

*

Die Kunst des Viola da gamba-Spiels stand im 17. Jahrhundert besonders in England[1]) in hoher Blüte; der Ruf englischer Gambisten und englischer Baß-Viols war über ganz Europa verbreitet. Die Einführung des Gambenspiels in das britische Reich wird dem Italiener Alfonso Ferabosco (Ferrabosco, gest. 1588 zu Turin) zugeschrieben, der ca. 1560 nach London kam und dessen Tradition sich auf seinen gleichnamigen Sohn (geb. ca. 1570 in Greenwich, gest. ebenda 1627 oder 1628) und zahlreiche Schüler vererbte. In Italien selbst genoß die »Viola da gamba«, da sie hier schon früh dem Violoncello weichen mußte (vgl. Seite 558), keine besondere Pflege. Als namhafte italienische Gambenspieler sind nur Alessandro Romano (detto della Viola; geb. ca. 1530 zu Rom), Teobaldo Gatti (geb. ca. 1650 zu Florenz, gest. 1727 zu Paris), Marco Fraticelli und Carlo Ambrosio Lunati in Mailand erwähnenswert. Aus der großen Schar englischer Künstler sind als die ausgezeichnetsten William Brade (ca. 1570—1630), John Cooper (ital.: Coperario; geb. ca. 1570), Tobias Hume (gest. 1645 zu London), John Jenkins (geb. 1592 zu Maidstone, gest. 1678 zu Kimberley) und besonders Christopher Simpson (gest. 1669 zu London; Verfasser des geschätzten Lehrbuchs „The Division Violist", London 1659) sowie Thomas Mace (geb. 1619 in Cambridge, gest. ca. 1709; Verfasser des „Mufick's Monument", London 1676) zu nennen. — Von England aus fand die künstlerische Pflege des Gambenspiels um die Mitte des 17. Jahrhunderts den Weg nach Frankreich[2]) und etwas später auch nach Deutschland und erlebte in beiden Ländern ebenfalls eine reiche Blütezeit. Zu den vorzüglichsten französischen Basse de Viole-Virtuosen zählen: André Maugars (geb. ca. 1600), Hotman (Hotteman, gest. 1663 zu Paris), der Lehrer von Sainte-Colombe (gest. 1700 zu Paris), der wiederum eine Anzahl trefflicher Schüler heranbildete, unter denen Jean Rousseau, der Verfasser des wichtigen „Traité de la Viole" (Paris 1687) und die auch als Komponisten bemerkenswerten Marin Marais (geb. 1656, gest. 1728 zu Paris: s. Porträt auf Seite 455 des Katalogs), dessen Sohn Roland M. (geb. ca. 1690) und Louis de Caix d'Hervelois (gest. ca. 1760) hervorragen. Sainte-Colombe — und nicht Marais, wie noch

[1]) Eine mit vier oder sechs kostbar ausgestatteten Gamben verschiedener Größe angefüllte große Truhe („Chest of Viols") gehörte zu dem Besitz fast eines jeden englischen Adligen und Weltmanns dieser Zeit.

[2]) Cf. Jean Rousseau, „Traité de la Viole" (Paris, 1687; p. 17): „**Cependant il faut avoüer que la Viole paroiſt un Inſtrument aſſez nouveau en France, parce qu'il y a peu de temps qu'elle y eſt eſtimée....; elle a paſſé... des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers à compoſer & à joüer des pieces d'harmonie ſur la Viole, & qui en ont porté la connoiſſance dans les autres Royaumes...**" etc.

immer irrtümlich wiederholt wird[1]) — gebührt das Verdienst der (um 1680 erfolgten) Einführung einer siebenten (tiefsten) Saite,[2]) die nach dem Vorbild der »Viola bastarda« in Contra-A gestimmt wurde. Für eine derartige siebensaitige Gambe in der Stimmung:

ist z. B. die Begleitung der Baßarie „Komm, süßes Kreuz" in Bachs „Matthäuspassion" geschrieben. Ueberhaupt bevorzugte Bach — wahrscheinlich auf Anregung des trefflichen Cöthener Gambisten Christ. Ferd. Abel — die Gambe verschiedentlich in seinen Kompositionen; charakteristische Beispiele hierfür bieten u. a. die drei Sonaten mit obligatem Cembalo, die Einleitung der Kantate (Actus tragicus) „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und das sechste der sog. brandenburgischen Konzerte (B-dur).

Nicht geringere Gunst als vorher in England und Frankreich genoß die durch englische Künstler wie Brade und Simpson eingeführte Kunst des Gambenspiels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, wo an und für sich die zahlreichen Hofkapellen der einzelnen Fürsten eine rege Pflege der Instrumentalmusik begünstigten. Von deutschen Gambenvirtuosen sind David Funk (geb. ca. 1630 zu Reichenbach in Sachsen), August Kühnel (ca. 1640—1700, wirkte in Zeitz, München und Dresden) und ein zweiter August Kühnel (geb. 1645 zu Delmenhorst in Oldenburg, Hofkapellmeister in Kassel), ferner Johann Schenck (wirkte um die Wende des 17. Jahrhunderts in Düsseldorf und Amsterdam), Ernst Christian Hesse (geb. 1676 zu Großengottern in Thüringen), Johann Christian Hertel (geb. 1699 zu Oettingen in Schwaben, gest. 1754 zu Strelitz), Christian Ferdinand Abel (ca. 1715—37 in der Cöthener Hofkapelle angestellt, der Joh. Seb. Bach 1717—1723 vorstand) und namentlich dessen Sohn Karl Friedrich Abel (geb. 1725 zu Cöthen, gest. 1787 zu London) hervorzuheben.

Mit Karl Friedrich Abel ist die Reihe der bedeutenden deutschen Gambisten beendet: von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab wurde die »Viola

[1]) Dieser Irrtum ist anscheinend auf eine Notiz in F. W. Marpurgs „Historisch-kritischen Beiträgen" (II. Band, Berlin 1756, S. 237) zurückzuführen; doch hat hier der Verfasser offenbar die ihm als Quelle dienende (in der folgenden Fußnote abgedruckte) Stelle aus Rousseaus „Traité" ungenau zitiert.

[2]) Cf. Jean Rousseau, l. c. page 24: „**C'eſt... à Monſieur de Sainte Colombe que nous ſommes obligez da la ſeptiéme chorde qu'il a ajoûtée à la Viole, & dont il a par ce moyen augmenté l'eſtenduë d'une Quarte. C'eſt luy enfin qui a mis les chordes filées d'argent en uſage en France...**" etc. — Allerdings scheinen in Italien schon im 16. Jahrhundert siebensaitige Gamben gebräuchlich gewesen zu sein; man vergleiche hierzu z. B die Abbildung eines derartigen Instruments auf dem Gemälde „Musizierende Frauen" von Tintoretto (s. Seite 395).

da gamba zunächst im Orchester, dann aber auch in der Kammer- und Solomusik durch das Violoncell, das bis dahin nur eine wenig bedeutende Rolle als ein zur Verstärkung des Basses dienendes Begleitinstrument gespielt hatte, immer mehr vom Schauplatz verdrängt. Eine kleine, 1740 zu Amsterdam erschienene Streitschrift von Hubert le Blanc: *„Défense de la baſſe de Viole contre les entréprifes du violon et les prétentions du violoncel"* illustriert diese Rivalität in ergötzlicher Weise, und daß dieser Wettstreit in Frankreich bereits nach zwei Jahrzehnten durchaus zugunsten des Violoncells entschieden war, beweist ein 1761 herausgegebenes „Mémorial raisonné" von Gascault, worin es heißt: *„La basse de viole a été longtemps en grande réputation, mais le violoncelle l'a totalement anéantie"*. Am längsten von allen Violen erhielt sich in Frankreich, wie bereits erwähnt, der kleine »Pardessus de viole«. In Deutschland verschwand die Gambe im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts endgültig aus der Praxis; so wird sie z. B. in der „Anweisung zur Composition" von Joh. Georg Albrechtsberger (Leipzig 1790, S. 421) als „ein außer der Mode gekommenes Kammerinstrument" bezeichnet, und es ist von Interesse, was Ernst Ludwig Gerber in seinem „Neuen Lexikon der Tonkünstler" (1. Theil, Leipzig 1812, Sp. 6) bei der Biographie von K. F. Abel (s. ob.) hierüber sagt:

„.. die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermuſik beſetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privat-Konzerten das ausſchließende Recht hatte, ſich vom Anfange bis zum Ende, vor allen andern Inſtrumenten, hören zu laſſen; weswegen ſie denn auch nicht nur, gleich den Schachteln, ſatzweiſe, in allen Formaten, groß und klein, verfertigt werden mußten, ſondern auch mit allem möglichen Aufwande, von angebrachtem künſtlichen Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold beſtellt, geſucht und bezahlt wurden. Von dieſem allgemein herrſchenden und beliebten Inſtrumente wird nun in Zeit von einem Menſchenalter in ganz Europa keine Idee mehr übrig ſeyn; ſie müßte denn unter den alten Holzſchnitten im **Praetorius**, oder als ein ſaitenloſes, von Würmern zerfreſſenes Exemplar in einer der Hof-Muſikkammern wieder hervorgeſucht werden. Abermals ein trauriger Beweis, wie ſehr ſich Apollo von der Göttin Mode beherrſchen läßt. — Merkwürdig iſt noch dabey der Geſchmack unſerer Vorfahren an dieſem ſanften, beſcheidnen, ſumſenden Violengetöne. Auch waren ſie ſtille, zufriedene und friedliebende Leute...."

Etwa erst seit dreißig Jahren ist die Gambe der unverdienten Vergessenheit, in die sie das ganze 19. Jahrhundert hindurch geraten war, wieder entrissen worden, und eine zwar noch kleine, aber allmählich anwachsende Schar von Violoncellisten ist bemüht, das ausdrucksvolle Instrument wieder zu neuem Leben zu erwecken. Es gehört zu den Verdiensten Paul de Wits in Leipzig, durch praktische Propaganda

den Anstoß zu dieser Bewegung gegeben zu haben; dasselbe Prinzip verfolgten John Edward Payne (geb. 1844, gest. 1904) in England und Jules Delsart (geb. 1844, gest. 1900) in Frankreich. Bemerkenswerte Gambisten der Gegenwart sind Christian Döbereiner in München, Paul Grümmer in Wien, Edouard Jacobs und Alphonse van Neste in Brüssel, Edmond van der Straeten in The Grange[1]) u. a.

*

Die Verfertigung von Violen war im 16., 17. und 18. Jahrhundert ein viel gepflegtes und lohnendes Feld handwerklicher und kunstgewerblicher Tätigkeit; sowohl Deutschland und England als auch Frankreich und die Niederlande haben eine beträchtliche Anzahl ausgezeichneter Meister auf diesem Gebiete aufzuweisen. In Italien, wo früher als in andern Ländern die Violinfamilie zur Vorherrschaft gelangte, hatte der Violen- und Gambenbau im 17. und 18. Jahrhundert nur noch verhältnismäßig wenige Vertreter; erwähnenswert ist Vincenzo Ruggeri (Rugieri) detto il Per, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Cremona wirkte. Von den englischen Violenmachern, deren Instrumente selbst in Italien höchste Wertschätzung genossen, zeichneten sich besonders Aldred, Bolles, Richard Meares (ca. 1675), Henry Jay (Jaie; gest. ca. 1676), Nathaniel Cross (ca. 1700—1751) und namentlich Barak Norman (geb. ca. 1688, gest. 1740) aus. Der erste Rang unter den deutschen Meistern gebührt Joachim Tielke in Hamburg (geb. 1641, gest. 1719), dessen noch zahlreich erhaltene Gamben nicht nur durch meisterhafte Arbeit und schönen Ton, sondern auch durch ihre reiche und kunstvolle Ausstattung bestechen. Neben Tielke ist der große Tiroler Geigenbauer Jacob Stainer in Absam (geb. 1621, gest. 1683), ferner Ernst Busch in Nürnberg (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts), Martin Hoffmann in Leipzig (geb. 1653, gest. 1719) und dessen Sohn Johann Christian Hoffmann (geb. 1683, gest. 1750) hervorzuheben.[2]) Als holländische Meister

[1]) Letzterer veröffentlichte in der Londoner Zeitschrift „The Strad" (No. 226 ff., 1909—12) eine größere historische Abhandlung „The revival of the viols", die (in No. 253 f.) auch schätzenswerte „Practical hints to students of the Viol da gamba" enthält.

[2]) Im „MUSICUS *αὐτοδίδακτος*" von Joh. Phil. Eisel (Erfurt 1738) heißt es Seite 44:

„Welche Viol' di Gamben werden heut zu tage in hohen Werth gehalten?

Die uhralten Engliſchen, die Thielckſchen aus Hamburg, die Hoffmanniſchen aus Leipzig, die Haſerts aus Eiſenach, die alten Gottmannshäuſer, Unbehagniſchen und Rupperts aus Erffurth; doch behalten die Engliſchen wegen ihres koſtbahren Klanges und über ein seculum hinaus erſtreckenden Alterthums den Rang über alle, man wird auch ſehr ſelten eine von dieſer Gattung zu ſehen bekommen." — Johannes Hasert in Eisenach und Rudolstadt, Hans Gottmannshausen in Erfurt, Heinrich Unbehagen in Erfurt und Halle a. S. und Joh. Ruppert in Erfurt sind gute Meister zweiten Ranges aus der Zeit v. 1680—1740, die Eisel wohl mehr aus Lokalpatriotismus erwähnt.

sind Jan Boumeester (ca. 1610—1690) und Pieter Rombouts in Amsterdam (geb. 1674, gest. ca. 1740), als französische Meister außer dem bereits Seite 433 erwähnten Louis Guersan auch Claude Boivin, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris arbeitete, bemerkenswert.

Die Zahl noch erhaltener, in öffentlichen und privaten Sammlungen aufbewahrter Violen und Gamben wäre weit größer, wenn nicht bereits in der zweiten Hälfte des 18. und noch mehr im Laufe des 19. Jahrhunderts — einer Zeit, in der das Gefühl für den musik- und kulturgeschichtlichen Wert der aus der musikalischen Praxis verschwundenen Instrumente leider nur in ganz geringem Maße entwickelt war — sehr viele Violen und Gamben vernichtet oder zum Teil zu Bratschen und Violoncelli umgearbeitet worden wären. — Unter den zahlreichen Gamben des Hamburger Meisters Joachim Tielke, über dessen noch vorhandene Arbeiten die Verzeichnisse auf Seite 275 und 645 46 des Katalogs Aufschluß geben, ist die für den Pfalzgrafen Johann Wilhelm von Bayern i. J. 1691 erbaute prächtige Viola da gamba im bayrischen Nationalmuseum zu München, die (bisher Carlo Bergonzi zugeschriebene) Gambe im Musikhistorischen Museum zu Cöln (No. 815; s. Seite 462 f.), eine siebensaitige Gambe v. J. 1699 im Kunstgewerbe-Museum zu Hamburg und eine (undatierte) Gambe im Großherzoglichen Museum zu Weimar an erster Stelle zu nennen. Die Kgl. Sammlung zu Berlin besitzt zwei schöne »Viole da gamba« von Jacob Stainer, Absam 1665 (No. 821) und von Vincenzo Ruggeri detto il Per, Cremona 1702 (No. 828), während in englischen Sammlungen noch eine kleine Anzahl Baß-Viols der einheimischen Meister Norman, Meares, Jay etc. anzutreffen ist.

Vorderansicht.

Rückansicht.

Seitenansicht des Halses u. Wirbelkastens

No. 786. Dikant-Viola da braccio
von Joachim Tielke, Hamburg 1690.

Text: Seite 445.

No. 787.
Diskant-Viola
da braccio.
Süddeutsche Arbeit
aus dem 18. Jahrhundert.
Text: Seite 445.

(In vergrößertem Maßstabe.)

No. 796. Alt-Viola da braccio
von Johannes Udalricus Eberle, Prag 1749.
Text: Seite 449.

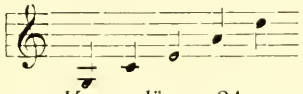
No. 792.
Diskant-Viola
da braccio.
Süddeutsche Arbeit
aus dem 18. Jahrhundert.
Text: Seite 446.

Viole da braccio

und »Pardessus de viole«.

No. 786. Diskant-Viola da braccio
mit gedrucktem Zettel: **„IOACHIM TIELKE / in Hamburg, An. 1690.“** Der Boden des zierlichen Instruments ist aus sieben abwechselnd angeordneten Spänen von Palisander- und goldgelb lackiertem geflammten Ahornholz zusammengesetzt; auch die Zargen sind aus geflammtem Ahornholz. Die Schallöcher haben längliche sichelähnliche Form. Saitenhalter und Griffbrett sind mit Schildpatt belegt und mit breiten Elfenbeinadern umsäumt. Der Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Der Bezug besteht (ebenso wie bei den folgenden Diskant-Violen No. 787—790) aus 5 Saiten in folgender Stimmung:



Gesamtlänge 56 cm, Korpuslänge 34 cm, obere Breite 15½ cm, untere Breite 19¼ cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Abbildungen auf Seite 443, Nachbildung des Zettels auf Seite 649.

No. 787. Diskant-Viola da braccio,
anscheinend süddeutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Instrument ist aus einer kleinen »Viola d'amore« umgearbeitet; Saitenhalter und Hals sind ergänzt. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und bräunlichgelb lackiert. Die Schallöcher haben Flammenschwert-Form. Saitenhalter und Griffbrett sind mit Elfenbein eingelegt; auch die Wirbel sind aus Elfenbein. Wirbelkasten und Bezug entsprechen No. 786.

Gesamtlänge 56½ cm, Korpuslänge 34½ cm, obere Breite 15½ cm, untere Breite 19½ cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Abbildung auf Seite 444.

No. 788. Pardessus de viole[1])
mit gedrucktem Zettel: **„SIMON GILBERT, Luthier, Muſicien / de la Cathédrale. A Metz 175..“** Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert; der Boden ist wie bei einer Violine gewölbt. Die Schallöcher haben Flammenschwert-Form. Der Hals und der in ein geschnitztes Löwenköpfchen auslaufende Wirbelkasten sind ergänzt; die Wirbel sind aus Elfenbein.

Gesamtlänge 55 cm, Korpuslänge 34 cm, obere Breite 15 cm, untere Breite 19 cm, Zargenhöhe 4 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 623.

[1]) Ueber die »Pardessus de viole« und ihre Haltung beim Spiel s. Seite 429/30 des Katalogs.

No. 789. Pardessus de viole

mit geschriebenem Zettel: „**Fait par Adrien Benoist / Chathelin A Valencienne / 1758**“; auf dem Halsklotz ist die Jahreszahl nochmals mit Tinte aufgetragen. — Der Boden und die verhältnismäßig hohen Zargen sind aus abwechselnd angeordneten Spänen von Nußbaum- und schlichtem Ahornholz zusammengesetzt und bräunlichgelb lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig. Der Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes mit einem Turban bedecktes Türkenköpfchen aus.

Gesamtlänge 60½ cm, Korpuslänge 31½ cm, obere Breite 16 cm, untere Breite 19½ cm, Zargenhöhe 5½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 610.

No. 790. Pardessus de viole

mit geschriebenem Zettel: „**A Verdun par Nicolas / Defrousseaux 1758.**“ Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert; ebenso wie bei No. 788 ist der Boden gewölbt. Die Schallöcher sind *f*-förmig. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Frauenköpfchen aus.

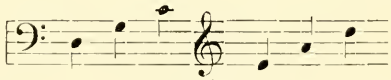
Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge 33½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 19¾ cm, Zargenhöhe 4 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 610.

*

No. 791. Diskant-Viola da braccio

mit geschriebenem, schwer lesbarem Zettel: „**CHRISTOPH MEINEL / 1672**“ (in Klingenthal). Boden und Zargen sind aus unregelmäßig geflammtem Ahornholz und rotgelb lackiert. Die primitiven Schallöcher haben C-Form ohne obere Schweifung; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein ovales Schalloch, in das eine geschnitzte Rosette eingelassen ist. Der mit Kerbschnitzerei versehene Wirbelkasten läuft in ein hübsches Löwenköpfchen aus.

Der Bezug besteht (ebenso wie bei den beiden folgenden Diskantviolen No. 792 u. 793) aus 6 Saiten in der Stimmung:

Gesamtlänge 60½ cm, Korpuslänge 35 cm, obere Breite 15 cm, untere Breite 19 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Nachbildung des (ergänzten) Zettels auf Seite 628.

No. 792. Diskant-Viola da braccio,

süddeutsche (bayrische) Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das hübsche Instrument hat ein mehrfach geschweiftes Korpus mit verhältnismäßig schmalen Oberbacken und ohne ausgeprägte Mittelbügel. Boden und Zargen sind aus Vogelahornholz und bräunlichgelb lackiert. Die Schallöcher haben Flammenschwert-Form; im oberen Teil der Decke befand sich außerdem ehemals ein rundes Schalloch. Der Wirbelkasten, der aus Elfenbein verfertigte Wirbel trägt, läuft wie bei vielen Violes d'amour in ein geschnitztes Frauenköpfchen mit verbundenen Augen aus. — Das Instrument war später zu einer Violine umgearbeitet worden; der Saitenhalter, das mit Elfenbein eingelegte Griffbrett und der Hals sind daher ergänzt.

Gesamtlänge 63½ cm, Korpuslänge 37½ cm, obere Breite 17¾ cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 4 cm. Abbildung auf Seite 444.

No. 798.
Alt-Viola da braccio
von
Antonio Gragnani,
Livorno 1791.
Text: Seite 450.

No. 799.
Diskant-Viola da gamba
von
Pieter Rombouts,
Amsterdam 1723.
Text: Seite 450.

No. 805.
Alt-Viola da gamba
von Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig 1731.
Text: Seite 454.

No. 801.
Kleine Alt-Viola
da gamba
(»Haute-contre de viole«)
aus dem Ende des
17. Jahrhunderts.

Text: Seite 453.

No. 804.
Alt-Viola da gamba,
süddeutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

Text: Seite 454.

No. 802.
Alt-Viola da gamba
von
Ernst Busch,
Nürnberg ca. 1625.

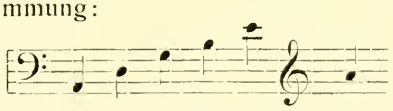
Text: Seite 453.

No. 793. Dessus de viole (Diskant-Viole)
mit gestochenem Zettel: „**Ludovicus GUERSAN** / . . . **Lutetiae** [Paris] / **Anno** / **1750**". Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus abwechselnd angeordneten Spänen von geflammtem Ahorn- und Sykomoreholz zusammengesetzt und rötlichgelb lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig. Der Wirbelkasten läuft in ein gut geschnitztes Chinesenköpfchen aus.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 32½ cm, obere Breite 16 cm, untere Breite 19½ cm, Zargenhöhe 6 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 623.

No. 794. Alt-Viola da braccio,
süddeutsche oder Tiroler Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; im Innern ist die Jahreszahl **1731** eingebrannt. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und gelblichrot lackiert. Die Schallöcher haben Flammenschwert-Form; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein kleines rundes Schalloch mit einer geschnitzten Rosette. — Das Instrument war später zu einer Bratsche umgearbeitet worden; Hals, Griffbrett, Saitenhalter und der in ein geschnitztes Satyrköpfchen auslaufende Wirbelkasten sind daher ergänzt.

Der wieder in den ursprünglichen Zustand versetzte Bezug besteht (wie bei No. 795) aus 6 Saiten in folgender, auch einen Ton tiefer gebräuchlichen Stimmung:

Gesamtlänge 67 cm, Korpuslänge 37½ cm, obere Breite 17½ cm, untere Breite 22½ cm, Zargenhöhe 5 cm.

No. 795. Alt-Viola da braccio
mit geschriebenem Zettel: „**Joh: Christian Hoffmann. Königl. Poln. und Churf. Sächs. Hoff Jnſtrument und Lautenmacher Leipzig 1738**". Boden und Zargen des schönen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein rundes Schalloch mit einer hübsch geschnitzen Rosette. — Die Viole war ebenso wie No. 794 zu einer Bratsche umgearbeitet und ist in ähnlicher Weise ergänzt worden. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Frauenköpfchen aus.

Gesamtlänge 71 cm, Korpuslänge 39½ cm, obere Breite 20 cm, untere Breite 24½ cm, Zargenhöhe 6 cm.

Der Wortlaut des Zettels stimmt (bis auf die Jahreszahl) fast genau mit den Zetteln der Theorben No. 506 u. 507 und der Gamben No. 805 u. 819 überein. (Vgl. die Nachbildung auf Seite 624.)

No. 796. Große Alt-Viola da braccio
mit gedrucktem Zettel: „**Joan. Udalricus Eberll, fecit Pragae 1749**". Das Korpus des prächtigen Instruments ist von eigenartiger, aber gefälliger Form: Ober- und Unterbacken verlaufen in mehrfachen Schweifungen. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz; der Lack ist von schöner dunkelroter Färbung. Der Saitenhalter ist zur Erzielung einer größeren Mensur der tieferen Saiten abgeschrägt.

Die Schallöcher haben Flammenschwert-Form. Der auf der Rückseite mit vergoldeten Schnitzereien verzierte Wirbelkasten läuft in einen originellen polychromierten Männerkopf aus.

Der Bezug besteht (ebenso wie bei der folgenden Viole No. 797) nur aus 5 Saiten; die Stimmung entspricht No. 794 mit Wegfall der tiefsten Saite.

Gesamtlänge 79½ cm, Korpuslänge 46 cm, obere Breite 20 cm, untere Breite 25½ cm, Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 444, Nachbildung des Zettels auf Seite 613.

No. 797. Alt-Viola da braccio,

deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und bräunlichgelb lackiert. Die Schallöcher haben Flammenschwert-Form. Der Wirbelkasten ist durchbrochen und läuft in ein (ursprünglich zu einer »Viola d'amore« gehöriges) geschnitztes Frauenköpfchen mit verbundenen Augen aus. — Der Bezug entspricht No. 796.

Gesamtlänge 71½ cm, Korpuslänge 42 cm, obere Breite 19½ cm, untere Breite 24½ cm, Zargenhöhe 6 cm.

No. 798. Alt-Viola da braccio

mit gedrucktem Zettel: **„Antonius Gragnani fecit / Liburni** [Livorno] **Anno 1791“**; in den Halsklotz sind außerdem die Initialen **„A· G“** eingebrannt. Die Ausstattung entspricht der vorhergehenden Viole No. 797; nur läuft der Wirbelkasten an Stelle eines Köpfchens in eine hübsche Schnecke aus. — Der Bezug ist wie bei No. 794 und 795 sechssaitig.

Gesamtlänge 65½ cm, Korpuslänge 38 cm, obere Breite 17¼ cm, untere Breite 22½ cm, Zargenhöhe 5½ cm.

Abbildung auf Seite 447, Nachbildung des Zettels auf Seite 623.

Violenbögen: siehe No. 972, 973, 983, 985.

Viole da gamba.

Diskant-Viole da gamba.
(Dessus de viole.)

No. 799. Diskant-Viola da gamba (Dessus de viole)

mit gedrucktem Zettel: **„PIETER ROMBOUTS / AMSTERDAM 1723.“** Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und dunkelrot lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig. Der auf der Rückseite mit Schnitzereien versehene Wirbelkasten läuft in ein zierliches Frauenköpfchen aus.

No. 809.

No. 811.

Tenor-Viole da gamba

von Matheus u. Hans Jacob Epp,
Straßburg ca. 1660.

von Thomas Edlinger,
Augsburg 1672.

Text: Seite 458.

No. 808.

von Ernst Busch,
Nürnberg 1644.

Text: Seite 457.

No. 812.

von Martin Hoffmann,
Leipzig 1688.

Text: Seite 461.

Tenor-Viole da gamba

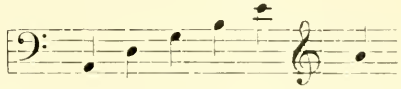
Der Bezug besteht (ebenso wie bei der folgenden Diskantgambe No. 800) aus 6 Saiten in der Stimmung:

Gesamtlänge 65½ cm, Korpuslänge 34 cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20 cm, Zargenhöhe 8 cm.

Abbildung auf Seite 447, Nachbildung des Zettels auf Seite 641.

No. 800. Diskant-Viola da gamba (Dessus de viole) anscheinend französische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus Vogelahornholz und mit ornamentalen Einlageadern aus Ahorn und Ebenholz verziert; der Lack ist von dunkelroter Färbung. Die Schallöcher sind C-förmig; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein rundes Schalloch mit einer geschnitzten Rosette. Der hübsch geschnitzte Wirbelkasten läuft in ein Männerköpfchen mit Spitzbart aus.

Gesamtlänge 64 cm, Korpuslänge 33½ cm, obere Breite 15½ cm, untere Breite 19 cm, Zargenhöhe 7½ cm.

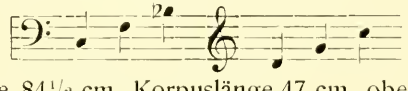
Diskant-Viola da gamba d'amore (Violetta bastarda): s. No. 854 (Seite 493).

Alt-Viole da gamba.

(Hautes-contres et Tailles de viole.)

No. 801. Kleine **Alt-Viola da gamba** (Haute-contre de viole) aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus schlichtem Ahornholz und hellgelb lackiert. Die Schallöcher haben die bei Viole da braccio übliche, bei Gamben seltener vorkommende Flammenschwert-Form. — Der Hals sowie der mit Schnitzereien verzierte und in ein Löwenköpfchen mit Elfenbeinzunge auslaufende Wirbelkasten sind ergänzt.

Die Stimmung der 6 Saiten lautet (vgl. Seite 435 des Katalogs):



Gesamtlänge 84½ cm, Korpuslänge 47 cm, obere Breite 22½ cm, untere Breite 27 cm, Zargenhöhe 7½ cm.

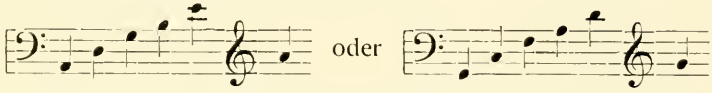
Abbildung auf Seite 448.

*

No. 802. Alt-Viola da gamba mit unvollständigem gedrucktem Zettel, aus dem sich der Name „**Busch**" feststellen läßt. Das Instrument ist jedenfalls eine Arbeit des Nürnberger Meisters Ernst Busch aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts; es hat die für Busch charakteristische altertümliche Form mit geschweiften, nach außen vorspringenden langen Mittelbügeln und entsprechend kurzen Unterbacken (vgl. die Abbildung auf Seite 448).

Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und rötlichgelb lackiert. Die eigenartig geschnittenen Schallöcher gemahnen an die spätere *f*-Form, haben jedoch keine untere Rundung. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug besteht (ebenso wie bei den Altgamben No. 803–805) aus 6 Saiten in folgender Stimmung:



Gesamtlänge 92 cm, Korpuslänge 50½ cm, obere Breite 26 cm, untere Breite 30½ cm, Zargenhöhe 11 cm.

Abbildung auf Seite 448.

No. 803. Große **Alt-Viola da gamba**
mit geschriebenem Zettel: „**Hanfz Harkendorf / in Flenſburg / Anno 1652.**“ Der Boden und die auffallend hohen Zargen des hübschen Instruments sind aus regelmäßig geflammtem deutschem Eschenholz und gelblichbraun lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein ziemlich großes ovales Schalloch mit einer geschnitzten Rosette. Der Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes Engelsköpfchen aus.

Gesamtlänge 1,02 m, Korpuslänge 55 cm, obere Breite 27 cm, untere Breite 30½ cm, Zargenhöhe 13¾ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 623.

Das Instrument stammt aus dem Nachlaß des † Professors Albert Fuchs in Dresden, des Verfassers des Buchs „Taxe der Streichinstrumente“ (Leipzig 1907).

No. 804. **Alt-Viola da gamba,**
süddeutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Boden und Zargen sind aus Kirschbaumholz und hellgelb lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig, jedoch ohne obere Rundung. Saitenhalter und Griffbrett sind aus Pflaumbaumholz und mit hübschen eingelegten Elfenbeinornamenten verziert. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 49½ cm, obere Breite 21½ cm, untere Breite 30½ cm, Zargenhöhe 9 cm. Abbildung auf Seite 448.

Die Gambe gehörte ehemals dem Liederkomponisten Albert Gottlieb Methfessel (geb. 1785 zu Stadtilm in Thüringen, gest. 1869 zu Hebenbeck bei Gandersheim in Braunschweig).

No. 805. **Alt-Viola da gamba**
mit geschriebenem Zettel: „**Joh. Christ. Hoffmann / Königl. Poln. und Churf. / Sächs. Hoff Jnstrument„ und / Lautenmacher Leipzig 1731.**“ Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und bräunlichgelb lackiert. An Stelle des Knopfs am Saitenhalter ist eine kleine köcherförmige Elfenbeinstange angebracht, in deren oberer Fläche die Jahreszahl 1731 eingraviert ist. Die Schallöcher sind C-förmig. Der Wirbelkasten läuft in ein für Hoffmann typisches geschnitztes orientalisches Frauenköpfchen aus und entspricht genau der Tenorgambe No. 819 aus demselben Jahre (s. die Abbildung auf Seite 456 des Katalogs).

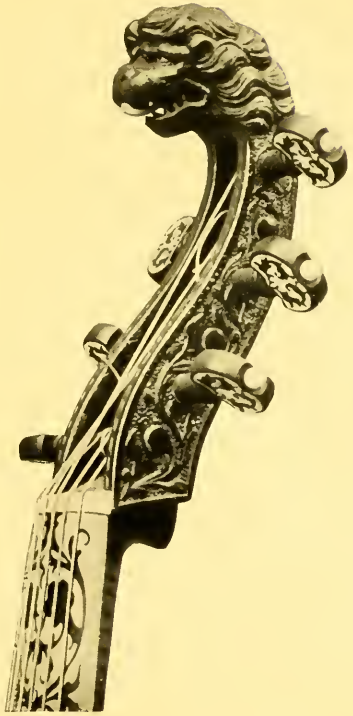
Gesamtlänge 95 cm, Korpuslänge 52 cm, obere Breite 24¼ cm, untere Breite 30 cm, Zargenhöhe 10 cm.

Abbildung auf Seite 448.

Betreffs des Zettels vgl. Bemerkung zur Alt-Viola da braccio No. 795 (Seite 449).

Vorlage (Mezzotinto-Blatt) aus der Kgl. Bibliothek zu Berlin

Marin Marais,
die siebensaitige »Basse de viole« spielend.
André Bouys pinx: et sculps: 1704.



Wirbelkästen und Köpfe

zu den Gamben No. 815, von Joachim Tielke, Hamburg.

No. 814

No. 819 von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig.

No. 806. Alt-Viola da gamba,
vielleicht eine Arbeit von Sympert Niggell in Füssen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Boden und Zargen des hübschen Instruments, das eine Uebergangsform zwischen Gambe und Violoncell darstellt, sind aus geflammtem Ahornholz und rotbraun lackiert. Die Schallöcher sind *f*-förmig und erinnern an den Stainer-Typ. Der in ein geschnitztes Löwenköpfchen auslaufende Wirbelkasten ist ergänzt.

Gesamtlänge 95 cm, Korpuslänge 56 cm, obere Breite 25¾ cm, untere Breite 33½ cm, Zargenhöhe 10 cm.

Tenor-Viola da gamba.
(Basses de viole.)

No. 807. Tenor-Viola da gamba (Basse de Viole),
wahrscheinlich französische Arbeit aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das interessante Instrument hat ein guitarrenähnlich geformtes schmales, langgestrecktes Korpus ohne Mittelecken; der eigentümliche Schnitt der Schallöcher, die verhältnismäßig niedrigen Zargen und die langen, spitz zulaufenden Oberbacken gemahnen noch an den Violentyp des 16. Jahrhunderts, während der nicht flach, sondern gewölbt verlaufende Boden bereits auf das Violoncell hinweist. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz und dunkelbraun lackiert. Die primitiv geschnittenen Schallöcher sind der Form der Ziffer 3 nicht unähnlich (3ε) und erinnern an die Schallochform der »Lire da gamba« No. 782 und 783. — Das Instrument war später zu einem Violoncell umgearbeitet worden; Saitenhalter, Hals, Griffbrett und der in eine Schnecke auslaufende Wirbelkasten sind daher ergänzt. Der jetzige Bezug entspricht No. 808 ff.

Gesamtlänge 1,23 m, Korpuslänge 73 cm, obere Breite 30¾ cm, untere Breite 37¼ cm, Zargenhöhe 9 cm.

No. 808. Tenor-Viola da gamba
mit gedrucktem Zettel: **„Ernst Busch, in Nürnberg 1644“** sowie zwei geschriebenen Reparaturzetteln: *„C. A. G. Grohmann, genānt Franck / reparirt in Bayreuth 1799“*, *„Georg Phillipp Walther, reparirt in Thurnau 1847.“* Das schöne Instrument hat die für Busch charakteristische geschweifte Form, die der Altgambe No. 802 ähnelt. Boden und Zargen sind aus Vogelahornholz und goldgelb lackiert. Der Boden ist in der Mitte und im oberen Teil mit ornamentalen Einlagen aus schwarzem Kitt verziert. Die Schallöcher sind von merkwürdig gewundener, flammenschwertähnlicher Form; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein ziemlich großes rundes Schalloch mit einer Pergament-Rosette. Die Decke ist an den Ein- und Ausbuchtungen und an dem runden Schalloch mit tulpenförmigen Einlagen von verschiedenfarbigen Hölzern verziert. Der Wirbelkasten läuft in eine mit Schnitzerei versehene Schnecke aus.

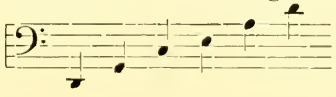
Der Bezug besteht (ebenso wie bei den folgenden Tenorgamben No. 809–823) aus 6 Saiten in der Stimmung:

Gesamtlänge 1,12½ m, Korpuslänge 62 cm, obere Breite 31 cm, untere Breite 35½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Abbildung auf Seite 452, Nachbildung des (Orig.-) Zettels auf Seite 609, des Reparaturzettels von Grohmann auf Seite 623.

No. 809. Tenor-Viola da gamba

mit gedruckten Zetteln: „**Matheus Epp / in Strasburg**“ und „**Hanß Jacob Epp / in Straßburg**“; aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts (ca. 1660). Boden und Zargen des prächtigen Instruments sind aus geflammtem ungarischem Eschenholz; der Lack zeigt schöne dunkelrote Färbung. Boden und Decke sind mit eingelegten ornamentalen Verzierungen aus schwarzem Kitt geschmückt. Die eigenartig geschnittenen langen Schallöcher sind von C-ähnlich geschweifter Form; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein rundes Schalloch, in das nach Art alter italienischer Guitarren eine vertiefte Pergament-Rosette eingelassen ist. Die Ränder des Saitenhalters und des Griffbretts sind mit Elfenbein eingelegt. Der durchbrochene Wirbelkasten ist mit Blattschnitzereien verziert und läuft in ein hübsch geschnitztes, mit einem Diadem gekröntes Frauenköpfchen aus.

Gesamtlänge 1,23½ m, Korpuslänge 69¼ cm, obere Breite 30¾ cm, untere Breite 39½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Abbildung auf Seite 451, Nachbildung der Zettel auf Seite 614.

No. 810. Tenor-Viola da gamba

mit geschriebenem Zettel: „**Christoph Döring / Lauthen und Violenmacher / in Cafsell. / Anno 16-67**“ und folgendem geschriebenen Reparaturzettel: „*Reparirt von J. H. Cattus / Hoffmusicus in Cassel / den 4ten octo: 1828.*“ Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus Vogelahornholz und mit kunstvoll verschlungenen ornamentalen Ahorn- und Ebenholzadern reich eingelegt; der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Die Schallöcher haben flammenschwertähnliche Form; im oberen Teil der nur schwach gewölbten Decke befindet sich außerdem ein rundes Schalloch mit einer aus dem Deckenholz geschnitzten Rosette. Der Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes Löwenköpfchen aus. — Das Instrument war früher zu einem Violoncell umgearbeitet; Saitenhalter, Hals und Griffbrett sind daher ergänzt.

Gesamtlänge 1,16½ m, Korpuslänge 65 cm, obere Breite 30 cm, untere Breite 37½ cm, Zargenhöhe 13½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 613.

No. 811. Tenor-Viola da gamba

mit gedrucktem Zettel: „**Thomas Edlinger / Lauten- und / Geigenmacher in Augſpurg / 1672.**“ Das prächtige Instrument hat eigenartige mehrfach geschweifte Korpuskonturen und erinnert ebenso wie die Gamben von Ernst Busch in Nürnberg (vgl. No. 802 und 808 des Katalogs) an die altertümliche Violenform des 16. Jahrhunderts.[1]) Der Boden ist aus abwechselnd angeordneten hell und dunkel lackierten breiten Spänen von Pflaumbaum- und Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen schmale Adern aus denselben Hölzern eingefügt sind. An den Ecken der Zargenbiegungen sind in den Boden tulpen-, in die Decke herzförmige Perlmutterverzierungen eingelegt. Der Deckenrand ist von

[1]) Vgl. z. B. die Abbildung einer italienischen »Viola da gamba« v. J. 1547 in A. Vidals „Les instruments à archet“ (Paris 1876, tome Ier, pl. XII).

(Vorderansicht.)

No. 813. No. 814.

Tenor-Viole da gamba
von
Joachim Tielke, Hamburg.

1697. 1699.

Text: Seite 461.

(Rückansicht.)

No. 813. No. 814.

Tenor-Viole da gamba
von
Joachim Tielke, Hamburg.

1697. 1699.

Text: Seite 461.

einer hübschen Borte aus Ebenholz und Perlmutter umsäumt und ebenso wie der Saitenhalter und die Ebenholzwirbel mit hübschen Perlmuttereinlagen geschmückt. Die Schallöcher sind flammenschwertförmig. — Der Hals und der reich geschnitzte Wirbelkasten sind ergänzt; der Wirbelkasten läuft in einen nach dem Muster der »Viola da bardone« (Baryton) von D. A. Stadlmann (No. 855 des Katalogs) geschnitzten Männerkopf aus.

Gesamtlänge 1,26½ m, Korpuslänge 69½ cm, obere Breite 35 cm, untere Breite 43½ cm, Zargenhöhe 15 cm.

Abbildung auf Seite 451, Nachbildung des Zettels auf Seite 614.

No. 812. Tenor-Viola da gamba

mit gedrucktem Zettel: „**Martin Hoffmann / in Leipzig. 1688**“. Der Boden des schönen Instruments ist aus leicht geflammtem Ahorn-, die Zargen sind aus Vogelahornholz; der Lack zeigt schöne goldgelbe Färbung. Alle Ränder des Instruments sind von Elfenbeinadern umsäumt. Der obere abgedachte Teil des Bodens ist von Ebenholz- und Elfenbeineinlagen eingefaßt; die Fuge im Boden wird von einer breiten Elfenbeinader durchzogen. Die Schallöcher sind C-förmig; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem ein rundes Schalloch mit einer Pergament-Rosette. Der Saitenhalter ist mit Elfenbein belegt und mit hübschen eingelegten Ornamenten aus Schildpatt verziert. Der mit Blattschnitzereien geschmückte Wirbelkasten läuft in ein zierliches Kinderköpfchen aus.

Gesamtlänge 1,13 m, Korpuslänge 64½ cm, obere Breite 31 cm, untere Breite 37½ cm, Zargenhöhe 13½ cm.

Abbildung auf Seite 452, Nachbildung des Zettels auf Seite 624.

No. 813. Tenor-Viola da gamba

mit gedrucktem Zettel: „**JOACHIM TIELKE / in Hamburg, An. 1697**“ und geschriebenem Reparaturzettel: „*F. Baumeister, Orgel Macher / 1719*“. Boden und Zargen des schönen Instruments sind ähnlich wie bei der Gambe von Thomas Edlinger (No. 811 des Katalogs) aus abwechselnd angeordneten dunkel und hell lackierten Spänen von Palisander- und Ahornholz zusammengesetzt; der Boden besteht aus dreizehn, die Zargen aus sieben Spänen. Der Boden hat nicht die sonst bei Gamben übliche flache Form mit abgedachtem oberen Teil, sondern verläuft in gleichmäßig gewölbter Rundung. Die Schallöcher haben bereits die *f*-Form des Violoncells. Saitenhalter und Griffbrett sind in Palisander fourniert und von hellgelb lackierten Ahornholzstreifen eingefaßt. Der Wirbelkasten ist ebenso wie der Halsansatz am Klotz mit hübschen Blattschnitzereien verziert und läuft in ein für Tielke charakteristisches zierlich geschnitztes Frauenköpfchen (mit hinten geknotetem Haarzopf und einer Perlenschnur um den Hals) aus.

Gesamtlänge 1,25 m, Korpuslänge 67 cm, obere Breite 31 cm, untere Breite 38½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Abbildungen auf Seite 459/60, Nachbildung der Zettel auf Seite 649. — Bogen hierzu: siehe No. 970.

No. 814. Tenor-Viola da gamba

mit gedrucktem Zettel: „**JOACHIM TIELKE / in Hamburg. An. 1699**“. Das prächtige Instrument ist tonlich die schönste Gambe des Museums. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz; der Lack zeigt

schöne dunkelrote Färbung. Die Ränder sind von breiten Elfenbeinadern umsäumt. Ebenso wie bei der unter vorhergehender No. beschriebenen Gambe ist der Boden nicht von flacher, sondern sanft gewölbter Form. Die Schallöcher sind C-förmig. Die Wirbel sind aus Ebenholz und von Elfenbeinadern durchzogen. Der durchbrochene Wirbelkasten ist mit Blattschnitzereien reich verziert und läuft wie bei No. 813 in ein hübsch geschnitztes Frauenköpfchen aus.

Gesamtlänge 1,13¼ m, Korpuslänge 66½ cm, obere Breite 30½ cm, untere Breite 38 cm, Zargenhöhe 14 cm.

Abbildungen auf Seite 459/60; Abbildung des Wirbelkastens auf Seite 456.

Betreffs Nachbildung des Zettels vergl. den Zettel zur Diskantviole No. 786 (Seite 649 des Katalogs), der bis auf die Jahreszahl mit dem Zettel der vorliegenden Gambe übereinstimmt.

No. 815. Tenor-Viola da gamba

mit gedrucktem Zettel: „Anno 1733 Carlo Bergonzi[1]) / fece in Cremona"; doch erscheint die Authentizität dieses Zettels anfechtbar, und verschiedene äußere und innere Gründe sprechen dafür, daß die prachtvolle Viola da gamba, die als schönstes und wertvollstes Streichinstrument des Museums bezeichnet werden muß, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Arbeit von **Joachim Tielke in Hamburg** von der Wende des 17. Jahrhunderts ist und eines der kostbarsten Instrumente darstellt, die von dem Hamburger Meister überhaupt erhalten sind. — Leider befindet sich die Gambe nicht mehr völlig in ursprünglichem Zustande, sondern hat durch eine spätere Umarbeitung zum Violoncello (s. u.) einige wenn auch nur geringfügige Aenderungen erfahren.[2])

Boden und Zargen sind aus schön geflammtem Ahornholz und ebenso wie die aus feinjährigem Fichtenholz verfertigte schön gewölbte Decke mit einem feurigen rotgelben Lack überzogen, der namentlich auf der Decke in erhabene rundliche Klümpchen (Tränen) geronnen ist.[3]) Die Zargen erhalten durch den in fast gleichmäßigen Abständen gerissenen Lack ein krokodilhautartiges Aussehen; während die geronnenen Klümpchen eine braunrote Färbung zeigen, schimmert an den Rißstellen der bernsteingelbe Untergrund des Lacks hindurch. Auf dem Boden weist der Lack nur wenige, durch Zusammenziehen desselben

[1]) Carlo Bergonzi, geb. ca. 1677, gest. 1747 zu Cremona, gilt als der bedeutendste Schüler Antonio Stradivaris. Nach dem am 17. oder 18. Dezember 1737 erfolgten Tode des Meisters erwarb er von den Söhnen dessen Haus und Werkstatt.

[2]) Die 1894 erfolgte Rekonstruktion zur Gambe wurde durch den bekannten Geigenbauer Gustav Siefert in Leipzig ausgeführt.

[3]) Vergl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 15. Jhg. S. 294: „Die originellen Schrumpfungen des weichen geschmeidigen Lackes sind jedenfalls dadurch entstanden, daß nach dem ersten Lackstriche, der ganz trocken gewesen sein muß, die nun folgenden Lackstriche so schnell aufeinander aufgetragen sind, daß sie nicht trocknen konnten. Die oberste Schicht trocknete nun zuerst und verursachte das Zusammenziehen in Klümpchen. Die geschilderten Schrumpfungen des Lackes, die übrigens ein ganz anziehendes Aussehen gewähren, sind bei den Instrumenten Carlo Bergonzis stets mehr oder weniger vorhanden, wenn auch nicht in solchem Maße wie bei dieser Gambe." Aehnlich sagt von Lütgendorff (a. a. O., 2. Aufl. S. 63): „Bergonzis Lack ist meist rotbraun oder bernsteingelb, nur manchmal etwas zu dick aufgetragen und

gerissene Stellen auf. Der Boden selbst, der nicht wie bei den beiden anderen Tielke'schen Gamben No. 813 und 814 gewölbt ist, sondern die gewöhnliche flache, im oberen Teil leicht abgedachte Form hat, ist zweiteilig und in der Fuge von einer breiten Ebenholzader durchzogen. Der obere Teil des Bodens ist ebenso wie der Halsansatz und der entsprechende obere Teil der Decke mit erhabenen Blattschnitzereien im Renaissancestil versehen; allerdings ist diese ganze obere Partie des Korpus (Boden, Zargen und Decke) nicht original, sondern erst bei der Umarbeitung zum Violoncello angesetzt worden. Zu der Schnitzerei des Halsansatzes, deren Muster sich in ganz ähnlichen Motiven übrigens bei der Gambe No. 813 wiederholt, ist der noch erhalten gewesene originale Hals als Vorlage benutzt worden, und hiernach wurde wiederum die Schnitzerei auf Boden und Decke gestochen; bei dieser Gelegenheit wurde (1894) auch ein neuer Hals angeschäftet. — Der Knopf am Saitenhalter ist aus Elfenbein und mit gravierten Blattornamenten geschmückt. Der Deckenrand ist von einer eingelegten Borte aus Elfenbein und Ebenholz umsäumt und von doppelten Ahornadern eingefaßt. Die Schallöcher sind C-förmig und von typisch Tielke'schem Schnitt. Das Griffbrett ist völlig aus Elfenbein und mit kunstvoll eingelegten ornamentalen Einlagen aus Schildpatt reich verziert. Im oberen Teil zeigen die Einlagen unter einer schwebenden Krone ein vielfach verschlungenes Monogramm, in dem die Initialen „A. V." (?) erkennbar sind; im unteren Teil des Griffbretts ist inmitten eines großen Ovals eine symbolische Vignette eingraviert, das einen Tisch mit einem darauf liegenden Winkelmaß darstellt und auf einem Wappenband die lateinischen Worte „NUMERO ET MENSURA" („mit Zahl und Maß") — vielleicht den Wahlspruch des fürstlichen Bestellers des Instruments (vgl. unt.) — aufweist. In ähnlicher Weise wie das Griffbrett ist der Saitenhalter ausgestattet, der ergänzt werden mußte, da das Original leider verloren gegangen war; ebenso zeigen die aus Ebenholz geschnitzten Wirbel auf beiden Seiten in Elfenbein eingelassene Schildpatteinlagen. — Der mit Blattschnitzereien geschmückte (originale) Wirbelkasten läuft in ein schön geschnitztes Löwenköpfchen mit Elfenbeinzunge aus; die Rückseite des Wirbelkastens ziert eine anmutige durchbrochene Elfenbeinschnitzerei.

Gesamtlänge 1,21 m, Korpuslänge 71¼ cm (ursprüngliche Korpuslänge: ca. 67 cm); obere Breite 31 cm, Breite an den Mittelbügeln 23 cm, untere Breite 39 cm, Zargenhöhe 13 cm.

Abstich des Bodens 10 cm, Länge des Kopfes vom Wirbelkasten bis zum Sattel 21,7 cm, Länge des Griffbretts 48,4 cm, Mensurlänge 69,6 cm, Höhe der Deckenwölbung 3 cm.

deshalb öfter zerronnen, hat aber durch das Alter sehr gewonnen und sieht gerade dadurch originell aus, daß er oft bis auf Klümpchen zusammengeschrumpft ist, deren feine Zwischenräume zum Teil bis auf den Holzgrund, zum Teil bis zur ersten Lackierung reichen." — Daß jedoch nicht nur bei Bergonzi-, sondern auch bei Tielke-Instrumenten dieser eigentümliche geronnene Lack vorkommt, wird durch eine im „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg vorhandene Gambe v. J. 1689 (siehe Seite 464) bewiesen. Auch bestätigte der geschätzte Lübecker Geigenmacher J. H. Schult bei einem Besuch unseres Museums, vor Jahren eine später nach Amerika gekommene Tielkesche Gambe repariert zu haben, deren Zargen ebenfalls einen derartig gesprungenen Lack aufwiesen. — Es ist übrigens anzunehmen, daß der charakteristische Lack Veranlassung dazu war, das vorliegende Instrument als eine Bergonzi-Arbeit zu betrachten und mit einem entsprechenden Zettel zu versehen.

Abbildungen auf Seite 467[1]), Abbildung des Wirbelkastens auf Seite 456.

Die vorliegende »Viola da gamba« weist sowohl in Einzelheiten der Bauart als auch in ihrer reichen dekorativen Ausstattung so viele individuelle Merkmale der Meisterhand Joachim Tielkes auf, daß schon aus diesem Grunde die Autorschaft des Hamburger Meisters nicht fraglich sein könnte. Wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß die Arbeit des Instruments italienischen Einfluß verrät und besonders der eigentümliche Lack typisch italienisch zu sein scheint, so ist zu beachten, daß Tielkes Art überhaupt einen gewissen Einfluß italienischer Meister erkennen läßt, und die Vermutung, er habe in seinen Wanderjahren auch in Italien gearbeitet, viel Wahrscheinlichkeit für sich hat.[2]) Jedenfalls läßt sich von Bergonzi kein zweites auch nur annähernd so luxuriös ausgestattetes Instrument nachweisen, während sich von Tielke noch eine erhebliche Anzahl ähnlicher Prunkstücke (z. B. in den Museen zu München, Hamburg, London etc.) erhalten hat. Die Vermutung, die vorliegende Gambe könne eine getreue Kopie Bergonzis nach einem Originalinstrument Tielkes gewesen sein, entbehrt zu sehr innerer Glaubwürdigkeit, um für unsere Streitfrage in Betracht zu kommen. Für Bergonzi ist bei der Gambe eigentlich nichts weiter als der geronnene Lack charakteristisch; bereits in der Fußnote auf vorig. Seite ist aber hingewiesen, daß auch einzelne Tielke'sche Instrumente in ähnlicher Weise lackiert waren. Ueberhaupt ist in einer schon erwähnten »Viola da gamba« des „Museums für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg, die der eingeklebte Zettel als eine Arbeit von Joachim Tielke v. J. 1689 kennzeichnet,[3]) der gewichtigste Beweis unserer Annahme zu erblicken: denn nicht nur in dem hier gleichfalls anzutreffenden gesprungenen Lack, sondern auch in der ganzen Bauart, dem Schnitt der C-Löcher, der Ausstattung der Deckenrandborte und des Wirbelkastens, der ebenfalls in ein geschnitztes Löwenköpfchen mit einer Elfenbeinzunge ausläuft, zeigt dieses mit schönen Ebenholzeinlagen in Elfenbein verzierte Instrument eine derartig überraschende Aehnlichkeit mit unserer Gambe No. 815, daß bei einem Vergleich beider Instrumente kaum noch ein Zweifel bestehen bleiben kann, ob letztere Gambe dem Cremoneser Bergonzi oder dem Hamburger Meister Tielke zuzuschreiben sei.

Bereits J. G. Walther sagt in seinem „Musicalischen Lexicon" (Leipzig 1732, Seite 607), daß Tielke „**ſchon im vorigen Seculo bis 1720 ſich mit ſeiner Arbeit weit und breit berühmt . . . gemacht habe**", und es ist erwiesen, daß er verschiedentlich Aufträge für ausländische Besteller und Fürstenhöfe ausgeführt hat. Die Vermutung liegt nahe, daß die Viola da gamba — ebenso wie die beiden auf Seite 275 des Katalogs erwähnten Guitarren

[1]) Die Abbildung der Rückansicht ist zur besseren Veranschaulichung der Schnitzerei am Wirbelkasten in etwas größerem Maßstabe gehalten.

[2]) Vergl. die biographischen Angaben auf Seite 644 des Katalogs. Daß eine italienische Tradition in der Tielke'schen Familie zweifellos vorhanden war, geht aus der Inschrift des Contrabasses von Gottfried Tielke v. J. 1662 (No. 940, Seite 573 des Katalogs) hervor; Joachims Vetter [?] Gottfried T. hatte vermutlich seine Ausbildung bei Pietro Santo Maggini in Brescia erhalten. (Vergl. auch Seite 643.)

[3]) Diese Gambe, die ehemals dem König Adolf Friedrich von Schweden (reg. 1751–1771) gehörte, wurde vom Hamburger Museum aus der 1893 zu Cöln versteigerten Kunstsammlung Christian Hammer-Stockholm erworben. Eine in kleinem Maßstabe ausgeführte Abbildung des Instruments enthält der betreff. Auktionskatalog (Tafel vor Seite 117; No. 1337).

v. J. 1700 und 1703 (No. 8 und 9) — für einen reichen italienischen Kunstfreund gebaut worden ist; auf der Guitarre v. J. 1703 sind übrigens ähnlich dem lateinischen Wahlspruch der Gambe italienische Sinnsprüche in den Elfenbeinbelag eingraviert. Auch der Umstand, daß die Gambe dieselbe Provenienz hat wie ein anderes Tielke'sches Instrument des Museums, das »Cithrinchen« No. 639 (Seite 204 des Katalogs), erscheint für die Annahme von Tielkes Autorschaft nicht belanglos; beide Instrumente erwarb 1894 Paul de Wit von einer alten rheinischen Patrizierfamilie, deren kunstsinniges Oberhaupt (Konsul Schmitz in Cöln) sie vor längeren Jahren auf einer seiner Reisen aus Italien mitgebracht hatte. (Vergl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 15. Jahrg. S. 293 und 20. Jahrg. S. 669.)

No. 816. Tenor-Viola da gamba

mit gestochenem Zettel: **„Matthias Hum̄el / Lauten und Geigen macher / in Nürnberg. / ANNO 1701"** und gedrucktem Reparaturzettel: *„Sebastian Schelle, Lauten und / Geigenmacher in Nürnberg, / zugericht, Anno 1737"*. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und dunkelbraun lackiert. Die Schallöcher sind *f*-förmig. Der Wirbelkasten läuft in eine primitive Schnecke aus.

Gesamtlänge 1,21½ m, Korpuslänge 72 cm, obere Breite 31 cm, untere Breite 42 cm, Zargenhöhe 14 cm.

Nachbildung der Zettel auf Seite 624 u. 641.

No. 817. Tenor-Viola da gamba

mit gedrucktem Zettel: **„Mattio Goffriller / Fece in Venetia Anno 1711".** Der Boden des schönen Instruments ist ähnlich wie bei den Gamben von Th. Edlinger und Joach. Tielke (No. 811 u. 813) aus abwechselnd angeordneten hell und dunkel lackierten Spänen von geflammtem Ahorn- und Palisanderholz zusammengesetzt, zwischen denen schmale Adern aus denselben Holzarten eingefügt sind. In den mittleren Palisanderstreifen ist ein ovales Perlmutterplättchen eingelegt. Die Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und ebenso wie die Ahornspäne des Bodens rötlichgelb lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig. Der Wirbelkasten ist mit Schnitzereien verziert und läuft in ein hübsch gearbeitetes Hermesköpfchen aus.

Gesamtlänge 1,25 m, Korpuslänge 70 cm, obere Breite 30 cm, untere Breite 38½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 623.

No. 818. Tenor-Viola da gamba

mit gedrucktem Zettel: **„Paulus Alletfee, fecit Monachij** [zu München] **1714".** Die Korpuskonturen des hübschen Instruments zeigen eine etwas abweichende, an das Modell von Ernst Busch in Nürnberg sich anlehnende Form: die verhältnismäßig langen Mittelbügel verlaufen im unteren Teil nicht in scharfen Ecken, sondern in leicht hervortretenden Schweifungen. Boden und Zargen sind aus Vogelahornholz und bräunlichgelb lackiert. Die ziemlich tief sitzenden großen Schallöcher sind *f*-förmig. — Das Instrument war früher zu einem Violoncell umgearbeitet gewesen; Saitenhalter, Hals, Griffbrett und der in einen geschnitzten Löwenkopf auslaufende Wirbelkasten sind daher ergänzt.

Gesamtlänge 1,13½ m, Korpuslänge 64¾ cm, obere Breite 29¾ cm, untere Breite 42 cm, Zargenhöhe 12 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 603.

No. 819. Tenor-Viola da gamba
mit geschriebenem Zettel: „**Joh. Christian Hoffmann / Königl. Poln. und Churf. / Sächs. Hoff Instrument„ und / Lautenmacher. Leipzig 1731.**“ Boden und Zargen des schönen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz; der an Nicolaus Amati erinnernde durchsichtige Lack zeigt goldgelbe Färbung. Die Schallöcher sind C-förmig. Der Wirbelkasten ist mit durchbrochenen Blattschnitzereien verziert und läuft wie bei der Altgambe No. 805 in ein (für Hoffmann typisches) hübsch geschnitztes Frauenköpfchen von orientalischem Gepräge aus.

Gesamtlänge 1,21 m, Korpuslänge 69 cm, obere Breite 31 cm, untere Breite 37½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Abbildung auf Seite 469, Abbildung des Wirbelkastens auf Seite 456, Nachbildung des Zettels auf Seite 624.

Basse de Viole d'amour (Viole bâtarde) von **Claude Boivin, Paris 1734**: siehe No. 852 (Seite 493 des Katalogs).

No. 820. Tenor-Viola da gamba,
italienische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das interessante Instrument hat ähnlich wie No. 807 guitarrenförmige Korpuskonturen ohne Mittelecken. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz und bräunlichrot lackiert. Die Schallöcher sind *f*-förmig. — Die Gambe war früher zu einem Violoncell umgearbeitet gewesen (vgl. No. 818); der ergänzte Wirbelkasten läuft in einen geschnitzten Löwenkopf aus.

Gesamtlänge 1,12 m, Korpuslänge 64 cm, obere Breite 27 cm, untere Breite 33½ cm, Zargenhöhe 12 cm.

No. 821. Tenor-Viola da gamba,
deutsche Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; mit geschriebenem Reparaturzettel: „*Reparirt von / Carl Christian Otto / in Halle 1816*“. Boden und Zargen sind aus leicht geflammtem Ahornholz und weisen goldgelben, Hoffmann-ähnlichen Lack auf. Der hübsche Saitenhalter wird von doppelten Elfenbeinadern umsäumt und ist in der Mitte mit einer gravierten Perlmuttereinlage im Rokokostil verziert, die zwei musizierende Figuren darstellt; im oberen Teil sind die Initialen „R. B.“ erkennbar. Die Schallöcher sind C-förmig. Der geschnitzte Wirbelkasten läuft in eine ziemlich plumpe Schnecke aus; Griffbrett und Hals sind ergänzt.

Gesamtlänge 1,18 m, Korpuslänge 71½ cm, obere Breite 31½ cm, untere Breite 38½ cm, Zargenhöhe 12 cm.

Abbildung auf Seite 468, Nachbildung des Zettels auf Seite 635.

No. 822. Tenor-Viola da gamba
mit geschriebenem unleserlichem Zettel, aus dem sich nur noch die Vornamen „*Frantz Gottlob* / ....“ entziffern lassen; deutsche Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Boden und Zargen des einfachen Instruments sind aus deutschem Eschenholz und rötlichbraun lackiert. Die Schallöcher sind *f*-förmig. — Die Gambe war früher zu einem Violoncell umgearbeitet gewesen (vgl. No. 818); der ergänzte Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Gesamtlänge 1,19 m, Korpuslänge 70¼ cm, obere Breite 29½ cm, untere Breite 39 cm, Zargenhöhe 15 cm.

Vorderansicht

Rückansicht
(in etwas größerem Maßstabe).

No. 815.
Tenor-Viola da gamba
von Joachim Tielke, Hamburg ca. 1700.

Text: Seite 462 f.

No. 819.

No. 821.

Tenor-Viole da gamba

von Joh. Christian Hoffmann,
Leipzig 1731.

Deutsche Arbeit
aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Text: Seite 466.

No. 823. Tenor-Viola da gamba
mit geschriebenem Zettel: **„Wilhelm Döring me fecit / Cafsellis. Anno 1765"** und folgenden Reparaturzetteln: *„Rep. Valentin Möller aus Ziegenhain 1834"*, *„Rep. von Instrumentenmacher Friedrich Bechstein im Jahr 1834"*, *„Rep. Heinrich Bechstein & Hermann Vogt 1865"*. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert. Die Schallöcher sind C-förmig. Die (ergänzten) Ebenholzwirbel sind mit Perlmuttereinlagen verziert. Der Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes Löwenköpfchen aus.

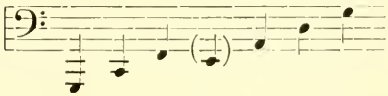
Gesamtlänge 1,17½ m, Korpuslänge 62 cm, obere Breite 31¾ cm, untere Breite 38½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Nachbildung des (Orig.-) Zettels auf Seite 613.

Baß-Viole da gamba.
(Grande Basse et Contrebasse de viole.)

No. 824. Kleine Baß-Viola da gamba,
in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Abbildung in Praetorius' „Sciagraphia" (Tafel XX, No. 3). Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und rötlichgelb lackiert. Der Saitenhalter ist mit Elfenbein eingelegt. Die Schallöcher sind C-förmig. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 6 Saiten in folgender Stimmung:

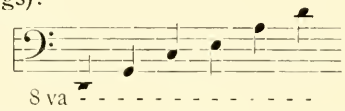


Gesamtlänge 1,36 m, Korpuslänge 80 cm, obere Breite 38 cm, untere Breite 45½ cm, Zargenhöhe 16 cm.

Abbildungen auf Seite 471.

No. 825. Große Baß-Viola da gamba (Contrabasso da gamba, Violone),
italienische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Instrument hat die bei Gamben zuweilen anzutreffende guitarrenähnliche Korpusform ohne Mittelecken (vgl. z. B. No. 807 und No. 820 des Katalogs) und mit schmalen Oberbacken. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz und gelblichrot lackiert. Der Boden ist wie üblich flach gehalten und im oberen Teil abgedacht; die Decke zeigt mäßige Wölbung. Die kräftig geschnittenen Schallöcher sind *f*-förmig. — Das Instrument war im 19. Jahrhundert zu einem dreisaitigen Contrabaß umgearbeitet worden, worauf sich folgender lateinischer Reparaturzettel bezieht: *„RAVENNAE XXX NOVEMBRIS 1830 / MARCUS VASI fvit ARTIFEX / PRAESENTI[S] NOVI INSTRVMENTI" (Ravenna am 30. November 1830. Marcus Vasi war der Erbauer des vorliegenden neuen Instruments)*, und ist erst jetzt wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt worden, wobei Saitenhalter, Griffbrett, Hals und der in einen geschnitzten Frauenkopf auslaufende Wirbelkasten ergänzt wurden.

Der Bezug besteht aus 6 Saiten in folgender Stimmung (vgl. Seite 437 des Katalogs):



Gesamtlänge 1,82 m, Korpuslänge 1,07 m, obere Breite 43 cm, untere Breite 64 cm, Zargenhöhe 21 cm.

Abbildung auf Seite 472.

Contrabaß-Gamben gehören zu den Seltenheiten der Instrumentensammlungen. Bemerkenswert ist ein derartiger Violone von Ventura Linarolo (Padua 1585) in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien. Zwei schöne Violonen mit geschweiften Korpuskonturen gehören dem Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg; es sind Arbeiten der Nürnberger Meister Hanss Vogel (1563) und Ernst Busch (1641). Eine große Baßgambe des letzteren Meisters (v. J 1638) besitzt auch C. Claudius in Kopenhagen.

Ein bekanntes Beispiel einer Darstellung einer »Contrebasse de viole« befindet sich auf dem die hl. Caecilia darstellenden Gemälde von Domenico Zampieri (Domenichino) im „Musée du Louvre“ zu Paris.

Gambenbögen: s. No. 968—971, 974—977, 981, 982, 986, 987.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 824.

Kleine Baß-Viola da gamba.

In der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung.

Text: Seite 469.

No. 825. Große Baß-Viola da gamba.
Italienische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Text: Seite 469.

Violen mit mitklingenden (Resonanz- oder Aliquot-) Saiten.

Der eigentümliche Klangreiz, den die zu dieser Gruppe gehörenden Violen — Viola d'amore als Diskant- bezw. Alt-, Viola bastarda und »Viola di bardone (»Baryton«) als Baßinstrumente — besitzen, beruht auf dem bekannten akustischen Phänomen des Mittönens gleichgestimmter (Resonanz-, Aliquot- oder sympathetischer) Saiten — eine Erscheinung, die sich besonders bei metallenen (messingenen oder stählernen) Saiten beobachten läßt. Das Prinzip der Resonanzsaiten war bei verschiedenen indischen und arabischen Tonwerkzeugen (wie Kemangeh-roumy, Sárangi, Esrar, Tayuc) schon jahrhundertelang bekannt, ehe es in Europa und zwar zuerst in England — vielleicht durch Vermittlung englischer Seefahrer, die derartige Instrumente im Orient kennen gelernt hatten — zu Beginn des 17. Jahrhunderts praktische Verwertung im Instrumentenbau fand. Praetorius erwähnt diese Neuheit bei Beschreibung der Viola bastarda im XXI. Capitel der „Organographia" folgendermaßen:

„Jetzo iſt in Engelland noch etwas ſonderbares darzu erfunden / daß vnter den rechten gemeinen ſechs Säitten / noch acht andere Stälene vnd gedrehete Meſſings-Säitten / vff ein Meſſingen Steige (gleich die vff den Pandorren gebraucht werden) liegen / welche mit den Oberſten gleich vnd gar rein eingeſtimmet werden müſſen. Wenn nun der oberſten dermern Säitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird / ſo reſonirt die vnterſte Meſſings- oder Stälene Säitten per conſenſum zugleich mit zittern vnd tremuliren, alſo / daß die Liebligkeit der Harmony hierdurch gleichſam vermehret vnd erweitert wird."[1])

[1]) „Daher Augenſcheinlich vnd Handgreifflich zu befinden / daß die Harmony der Conſonantiarum gantz in die Natur gepflantzet ſey. Denn wenn in einer Stuben / Cammer / oder ſonſten eine Säite vff der Viol intoniret wird / vnnd eine Laute oder Cyther vffm Tiſche lieget / oder an der Wand henget / ſo reget vnd beweget ſich vff derſelben Lauten oder Cyther / die Säite / welche vnter denſelben gar rein / vnd eben mit deren / ſo vff der Viol mit dem Bogen geſtrichen wird / gleichlauts einſtimmet: Welches man vmb ſo viel gewiſſer vnnd eigendlicher / wenn ein Strohelmlin vff dieſelbige Lauten- oder Cytherſäiten gelegt wird / obſerviren vnd erfahren kan. Vnd empfinden ſolche ſchneidende Harmonij die Meſſings vnd Stälene Säiten viel eher vnd mehr / als die dermern / alſo / daß ſie ſich nit allein bewegen / ſondern auch zugleich mitreſoniren, vnd ein ſonum von ſich geben. So geſchichts auch oft vff der großen Baſsviol de Gamba, wenn das gar große GG vff der vnterſten Säiten mit dem Bogen ſcharff intonirt wird / daß eben die Säite / welche juſt in der Octaven mit dem G einſtimmet / zugleich ſich beweget vnd mit reſoniren thut". – In ganz ähnlichem Sinne erwähnt Mersenne diese akustische Erscheinung in seinem Werke „Cogitata physico-mathematica" (Paris 1644, Lib. IV p. 365).

Eine ziemlich gleichzeitige Erwähnung derartiger Violen („Lyro-Viols") mit Aliquotsaiten findet sich in einem englischen Werke, der 1627 erschienenen „Natural history" („Sylva sylvarum") von Francis Bacon (geb. 1561, gest. 1626), worin es heißt: **„It was deviſed that a Viol should have a layer of wire ſtrings below, and cloſe to te belly as a lute, and then the ſtrings of gut mounted upon a bridge as in ordinary Viols: to the end that by this means, the upper ſtrings ſtrucken should make the lower reſound by ſympathy and ſo make the muſic the better"**. („Man dachte sich aus, daß eine Viole eine Lage Drahtsaiten unterhalb und dicht an der Decke wie bei einer Laute tragen sollte und ferner die Darmsaiten wie bei gewöhnlichen Violen über einen Steg gezogen, damit auf diese Weise die oberen Saiten bei ihrer Berührung die unteren zum Mitklingen bringen und den Klang um so schöner machen sollten.")

Viole d'amore.

Die »Viola d'amore« (franz.: Viole d'amour, deutsch: Liebesgeige), das hauptsächlichst gebräuchliche Instrument dieser Gruppe, bildet eine Abart der gewöhnlichen »Alt-Viola da braccio«, mit der sie an Größe und Bauart ziemlich genau übereinstimmt: sie hat bei einer Gesamtlänge von etwa 75 cm eine Korpuslänge von ca. 40 cm, ein dem Violentyp entsprechendes Korpus mit flachem, im oberen Teile abgedachtem Boden und 5—7 cm hohen Zargen, Schallöcher in Schlangen- oder Flammenschwertform und ein geschnitztes Köpfchen als Krönung des ziemlich langen Wirbelkastens. Die Korpuskonturen haben häufig die auch bei den Violen gebräuchliche mehrfach geschweifte oder gebrochene Form; Hals und Griffbrett sind etwas breiter. Ihr Bezug besteht aus fünf, sechs oder meist sieben Darmsaiten, die mit dem Bogen gestrichen werden, und ebenso vielen darunterliegenden mitklingenden Metallsaiten aus Messing- oder Stahldraht; diese sind an kleine neben dem Knopf des Saitenhalters in die Unterzarge eingelassene Stifte angehängt und laufen durch eine Oeffnung des ziemlich hohen Stegs über die Decke in eine unter dem Griffbrett befindliche Höhlung, aus der sie bei dem durchbrochenen Wirbelkasten wieder heraustreten, wo sie entweder wie die Darmsaiten an Wirbeln oder an unmittelbar über dem Sattel befindlichen Anhängestiftchen befestigt sind; im letzteren Falle werden sie von den unteren Stiften aus mittels eines kleinen Schlüssels gestimmt. „In dieser Art des Baues und der Besaitung beruht hauptsächlich das äußerst Süße und Weiche, das in Wahrheit Liebe- und Sehnsuchtsvolle, das Schmelzende des Klanges dieses Instrumentes; denn indem durch den höheren Steg die Darmsaiten hoch über dem Griffbrette und dem Resonanzboden liegen, sind ihre Schwingungen weiter und freier, und die tönenden Luftwellen werden nicht so heftig von letzterem zurückgeschlagen, als bei den modernen der Violine nachgebildeten Bogeninstrumenten. Hierbei kommt auch noch außer den etwas höheren Zargen der Boden in Berücksichtigung, der, wie bei der Viola da gamba, nur wenig in seiner äußeren Oberfläche erhoben oder gewölbt ausgearbeitet ist, wie dies bei der Violine und ihren Nebeninstrumenten der Fall ist. Dadurch, daß der Boden der Viola d'amore nahezu flach und glatt ist, kann er auch weniger stark mitvibrieren, und gerade in diesen letzteren Eigenschaften liegt einer der Hauptgründe für den weichen Klang, wodurch sich auch die Verwandtschaft der Viola d'amore mit den ältesten

Violen bekundet, die einen fast gleichen Bau erkennen lassen. Am meisten trägt zu der besonderen Klangwirkung des Instrumentes natürlich das gleichzeitige Mitertönen der Metallsaiten bei, die im Einklange zu den Darmsaiten gestimmt sind, wodurch der Ton der letzteren etwas von dem Charakter einer Metallsaite annimmt." (Rühlmann, a. a. O., S. 240 u. 241.) — Die Haltung und Bogenführung bei der »Viola d'amore« erfolgt wie bei der Violine und Bratsche; nur muß naturgemäß das linke Handgelenk in einer ziemlich unbequemen gekrümmten Stellung gehalten werden, um namentlich bei den siebensaitigen Instrumenten den Fingern das Berühren der tiefsten (übersponnenen) Saiten zu ermöglichen.[1]) Betreffs des Bogens bemerkt F. A. Weber in seiner „Abhandlung von der Viole d'Amour"[2]): „Der Bogen muß leichter, als bei einer Violin ſein, und die gewöhnliche Länge eines Violinbogens um einen halben Schuh [?] übertreffen."

Ueber den Sinn der urſprünglichen Bedeutung des Beiworts »d'amore« sind die Ansichten geteilt; jedenfalls ist die einfache Erklärung, die Bezeichnung als »Liebesgeige« auf den lieblichen und seelenvollen Ton des Instruments zurückzuführen, die beste und nächstliegende.[3]) So heißt es z. B. in Matthesons „Neueröffnetem Orcheſtre (Hamburg 1713, S. 282): „**Die verliebte Viola d'Amore, Gall. Viole d'Amour, führet den lieben Nahmen mit der That / und will viel languiſſantes und tendres ausdrücken..... Ihr Klang iſt argentin oder ſilbern / dabey überaus angenehm und lieblich...**". M. H. Fuhrmann bemerkt in seinem „Muſicalischen Trichter" (Franckfurt a. O. 1706, S. 93), die Viol di Lamour (sic!) „**klingt in der Abend-Stille am lieblichſten**", und F. A. Weber (a. a. O., Sp. 301) rühmt ihre Fähigkeit, „gemäßigte Trauer, ſanfte Gefühle, Liebkoſen und nicht über die Gränzen der Mäßigung hinausſchweifende Frölichkeit ſo glücklich auszudrüken, daß ſie hierinn von der Gambe nur erreicht, und vom Baryton kaum übertroffen wird. Das rein ſingbare iſt die Gränzlinie, die der Spieler dieſes Inſtruments niemals zu überſchreiten hat, und, die eben genannte Gambe und das Baryton ausgenommen, kann kein Bogeninſtrument ſich mit ſo gutem Erfolg mit der menſchlichen Stimme in Wettſtreit einlaſſen, als die Liebesgeige".

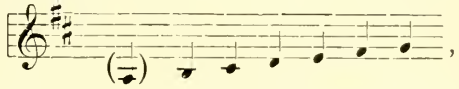
Die Zahl der verschiedenen Stimmungen, die bei der »Viola d'amore« zur Anwendung kamen, ist ungemein groß (s. u.); „dieſes Inſtrument leidet

[1]) Cf. Milandre „Méthode facile pour la Viole d'amour" (Paris; nach Forkel 1782 erschienen) p. 2: *„La Viole d'amour se tient comme le Violon en observant d'approcher le conde gauche du corps, et de bien renverser le poignet pour toucher facilement la 6e corde. La Regle des coups d'archet est la même que pour le Violon.."* etc.

[2]) Erschienen in der Speier'schen „Musikalischen Real-Zeitung für das Jahr 1789", No. 31–38.

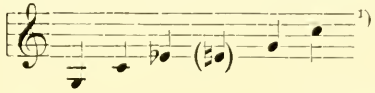
[3]) Eine analoge Erscheinung ist die Benennung von Oboen und Klarinetten mit birnförmig verlaufenden Schallbechern als »Oboi d'amore« bezw. »Clarinetti d'amore«. (Vgl. Bd. III des Katalogs.)

viele Verſtimmung", ſagt Leopold Mozart in ſeiner Violinſchule (Augsburg 1756, S. 4). Jedenfalls war die Stimmung im D dur-Dreiklang:

die gebräuchlichſte und am besten geeignet, die Eigenart des Instruments zur Geltung zu bringen. Die Resonanzsaiten, welche — nach L. Mozart — „weder gegriffen, noch gegeigt werden, ſondern nur, den Klang der obern Seyten zu verdoppeln und fortzupflanzen, ſind erdacht worden", wurden mit den Spielsaiten entweder im Einklang oder in der höheren Oktave gestimmt; nur Milandre schreibt folgende diatonische Stimmung vor:

die jedoch in Anbetracht der vielen sich ergebenden dissonierenden Obertöne nicht empfehlenswert erscheint.

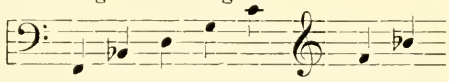
In einigen älteren Beschreibungen der »Viola d'amore« wird als Charakteristicum des Instruments nur ein aus Metallsaiten bestehender Spielsaitenbezug ohne Resonanzsaiten erwähnt, deren Gebrauch damals anscheinend noch nicht allgemein eingebürgert war. So heißt es z. B. im „Traité de la Viole" von Jean Rousseau (Paris 1687, p. 22): „. . . **l'on voit encore aujourd'huy une eſpece de Deſſus de Viole monté de chordes de laton** [laiton = Messing], **qu'on appele Viole d'Amour: mais il est certain que ces chordes font un meſchant effet ſous l'Archet, & qu'elles rendent un Son trop aigre; c'eſt pour cela que les François ne ſe ſont jamais ſervy de pareilles chordes, quoy que quelques-uns en ayent voulu faire l'eſſay . . .**", und auch Mattheson (a. a. O., S. 282) sagt: „Sie hat 4. Saiten von Stahl oder Meßing / und eine / nämlich die Quinte, von Därmen." Dagegen berichtet Daniel Speer in seinem 1687 zu Ulm erschienenen „Unterricht der Musicalischen Kunst" (Seite 90): „**Viol de l'Amor, welche theils mit ſtählernen Saiten doppelt in unisono bezogen wird, theils auch därmerne Saiten hat / und in viel verſtimmten Sachen gebraucht wird / deſſen Corpus / wie eine Braz** (= Bratsche), **doch nicht ſo lang / aber der Boden und Decke drey quer Finger in der Höhe zu ſtehen kommt.**" Es ist dies vermutlich eine der ältesten Erwähnungen der »Viola d'amore« in einer deutschen Quellenschrift.

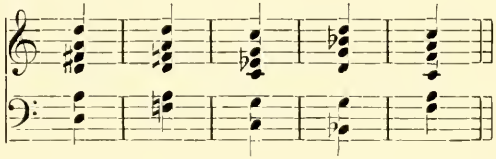
Betreffs der Stimmung besagt Matthesons „Neu-eröffnetes Orcheſtre": „**Ihre Stimmung iſt der Accord c. moll. oder auch c. dur**



[1]) Die von Joh. Sebastian Bach in der „Johannespassion" (bei dem Baß-Arioso „Betrachte, meine Seele" und der Tenor-Arie „Erwäge") und in verschiedenen Kantaten vorgeschriebenen obligaten »Viola d'amore«-Partien waren anscheinend für derartige fünfsaitige Instrumente, die nur über einen Umfang von g—c^3 verfügten, berechnet.

wiewol es faſt beſſer Art hat / und nicht ſo gezwungen iſt / wenn ſie wie eine **ordinaire Violine** [d. h. quintenmäßig] geſtimmet wird / weil man alsdann / ſonſt aber mit vieler Mühe / und in etlichen Stücken gar nicht / allerhand Sachen darauff ſpielen kan." Ausführlich wird die von Mattheson angegebene Stimmweise von Joh. Philipp Eisel in seinem anonym erschienenen „MUSICUS *αὐτοδίδακτος*" (Erfurt 1738, S. 31–36) behandelt. Für die in Italien zuerst aufgekommene siebensaitige »Viola d'amore« gibt Eisel folgende merkwürdige Stimmung an:

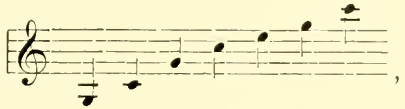
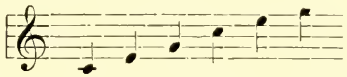


u. erwähnt hierzu: „**Manche pflegen auch eine ſolche Viole d'Amour auf Viol' da Gamben Art zu ſtimmen; dem ſey aber wie es wolle, ſo überlaſſe eines jeden vernünftigen Musici judicio, welche Façon ihme am beſten gefalle**". In dem „**Neu-eröffneten Theoretiſch- und Praktiſchen Muſic-Saal**" von Joseph Majer (Nürnberg 1741, S. 103—104) wird die sechssaitige »Viola d'amore« beschrieben („**.. hat in allem ſechs Saiten, davon die 2 unterſte mit Silber überſponnen, die 3 folgende von Stahl oder Meßing zuſammengedrehet werden, die letzte und zarteſte aber iſt eine ſubtile Quint und Darm Saite**"), für die nicht weniger als 17 verschiedene Stimmungsarten angeführt werden. Die gebräuchlichsten waren die fünf folgenden:

Im Gegensatz zu Mattheson und Eisel erwähnt Majer die Anwendung der Resonanzsaiten[1]) (s. u.) und den Gebrauch einer kleineren Gattung der »Viole d'amore«, des sog. »Violino d'amore« („**Es gibt deren zweyerlei, große und kleine: Die erſtern ſind theils von gröſſerer Structur als die Brazzen oder Violen, die kleinen aber wie die Violinen, nur daß das Corpus um ein merkliches vollkommener iſt, als jener**"). Eine kurze Beschreibung des »Violon d'amour« findet sich ferner im „Essai sur la musique ancienne et moderne" von Jean Benjamin de Laborde (Paris 1780, tome Ir p. 308[2]); doch war diese Violine, die sich übrigens in primitiverer Form als Hardanger-Geige (»Hardangerfele«) auch als Volksinstrument in Norwegen einbürgerte (vgl. Seite 533 f. des Katalogs), nur wenig verbreitet — ebenso wie das sog. »englische Violet«, von der Leopold Mozarts Violinschule (S. 4) folgende Angaben enthält:

[1]) „**Es ſind aber auf dieſem Inſtrument noch ſechs andere meſſing- oder ſtählerne Saiten befindlich, welche unter dem hohlen Griff-Blatt hervor reichen, und unten an dem ordentlichen Steg in die quer über befeſtigten eiſernen Drath, überlegen, auch in den obern Accord können geſtimmet, aber nicht geſtrichen werden; daher ſie weiter zu nichts dienen, als zum Nachklang.**"

[2]) „Eſt un Violon ordinaire auquel on ajoute quatre cordes de laiton qui paſſent par deſſous la queue, le chevalet & la touche du manche, & ſont contenues par de petites chevilles qui les hauſſent ou baiſſent à volonté. Ces cordes de laiton ſont accordées pour rendre les harmoniques des cordes à boyau, mais produiſent une confusion dans les ſons qui fait qu'on ne s'en ſert plus depuis longtems."

„..das engliſche Violet, ſo hauptſächlich von der Viola d'Amore nur dadurch unterſchieden iſt, daß es oben 7. und unten 14. Sayten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Viele der untern Klangſeyten einen ſtärkeren Laut von ſich giebt."[1]) Die Resonanzsaiten des »englischen Violets« wurden wahrscheinlich in Doppelchören (d. h. zu sieben Paaren) entweder im Einklang mit den Spielsaiten oder in der höheren Oktave gestimmt. (Vgl. No. 851, Seite 490 des Katalogs.)

F. A. Weber (a. a. O., „Anthologie" S. 130) gibt als (eine Oktave tiefer zu lesende) „alte Stimmung" der siebensaitigen »Viole d'amour«:

als „neue Stimmung" der sechssaitigen Viole:

und B-, C-, A-, D-, Es-, E- und F-dur als „Grundstimmungen" an, doch betont Johann Georg Albrechtsberger, der in seiner „Anweisung zur Composition" (Leipzig 1790) die siebensaitige »Viola d'amore« „ein angenehmes Kammerinſtrument" nennt, ebenso wie Milandre: „ſie wird meiſtentheils aus **D dur** harmoniſch geſtimmt".[2]) — Zuweilen übersteigt die Anzahl der Spielsaiten um eine oder zwei die der Resonanzsaiten und umgekehrt. (Vgl. z. B. No. 826, 832 u. 839 des Katalogs)

*

Die eigentliche Blütezeit der »Viola d'amore« fällt in das 18. Jahrhundert und beschränkte sich hauptsächlich auf Süddeutschland und Oesterreich; in Frankreich und Italien war ihre Verbreitung geringer. Ihrer ganzen Natur nach war die »Viola d'amore« kein Begleit- sondern stets ein Soloinstrument, das überdies weniger von Musikern als von kunstsinnigen Dilettanten gepflegt wurde; gleich dem »Pardessus de viole« (vgl. Seite 429/30) war es auch bei den französischen Damen beliebt.[3]) Berühmte Virtuosen auf der »Viola d'amore« waren der Opernkomponist Attilio Ariosti (geb. 1666 zu Bologna, gest. daselbst um 1740), der bereits erwähnte Milandre, der ca. 1750—90 in Paris wirkte, der Violinist Carl Michael Ritter von Esser (geb. ca. 1740 zu Aachen), die Böhmen Joh. Krumlowsky (gest. 1768

---

[1]) Albrechtsbergers abweichende Angabe (a a. O., S. 421): „Das engliſche Violet iſt nur von der **Viola d'amore** in dem unterſchieden, daß es kein tiefes Baß **A** folglich nur ſechs Saiten hat" beruht anscheinend auf einem Irrtum.

[2]) Ueber die von Albrechtsberger mitgeteilte eigentümliche transponierende Notierungsweise („Scordatura") für die »Viola d'amore«, die als Erleichterung für Violinspieler berechnet war, vgl. den Aufsatz von Ferdinand Scherber „Die Viola d'amore im 18. Jahrhundert" im „Musikbuch aus Oesterreich" 1910 (S. 30—37).

[3]) *„Il est plus facile aux Dames d'en faire leur amusement"* (Milandre, l. c. p. 1).

zu Tabor), Johann Joseph Eberle (geb. ca. 1735, gest. 1772 zu Prag), Ganswind (geb. ca. 1770) in Prag und dessen Schüler Franz Richter, die Violinvirtuosin Karoline Bayer (geb. 1758 zu Wien, gest. ebenda 1803) u. a. — Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts begann man — vielleicht auf Veranlassung des hervorragenden »Viola d'amore«-Spielers v. Esser — die Resonanzsaiten, die ihren Reiz nur beim Gebrauch leerer Saiten entfalten konnten und andernfalls als überflüssig und störend empfunden wurden, zu entfernen, wodurch freilich die »Viola d'amore« wieder zur alten, nur mit Darmsaiten bezogenen »Viola da braccio« wurde und viel von ihrem eigenartigen Klangcharakter einbüßte.

Möglicherweise trug dieser Umstand dazu bei, die »Liebesgeige« gegen Ende des Jahrhunderts in Vergessenheit geraten zu lassen, denn in dem 1802 zu Frankfurt a. M. erschienenen „Musikalischen Lexikon" von Heinrich Christoph Koch (Sp. 1692) heißt es: „Anjetzt scheint dieses Instrument, welches vor diesem in den feinern Zirkeln der Liebling unter den Bogeninstrumenten war, ganz außer Gebrauch zu kommen, woran wohl theils das mit vielen Schwierigkeiten verbundene und unbequeme Traktement desselben, theils und hauptsächlich auch der Umstand Ursach seyn mag, daß es bloß zum Vortrage einer Solostimme, und nicht zugleich als Orchesterinstrument, gebraucht werden kann." — Die musikalische Welt wurde erst wieder auf das reizvolle Instrument durch die Oper „die Hugenotten" (1836) hingewiesen, in der Meyerbeer auf Anregung des ausgezeichneten Bratschisten der Pariser Großen Oper Christian Urhan (geb. 1790 zu Monschau [Montjoie] bei Aachen, gest. 1845 zu Paris) für die im ersten Akt vorkommende Romanze des Raoul von der »Viole d'amour«[1]) Gebrauch macht; auch Berlioz rühmt in seinem „Traité de l'instrumentation" (1839) mit warmen Worten dies „herrliche Instrument". Als moderne Opernpartituren, in denen die »Viole d'amour« verwertet ist, seien erwähnt: „Louise" von Gustave Charpentier (1900), „Le Jongleur de Notre Dame" von Jules Massenet (1902) und „Madam Butterfly" von Giacomo Puccini (1904). — Von den Künstlern, die sich in neuerer Zeit wieder der »Viola d'amore« widmeten, sind Carli Zoeller (geb. 1840 zu Berlin, gest. 1889 zu London), Louis van Waefelghem (geb. 1840 zu Brügge, gest. 1908 zu Paris) und Henry de Casadesus in Paris hervorzuheben.

»Viole d'amore« sind noch in großer Zahl erhalten und in allen Instrumentensammlungen anzutreffen. Als Erbauer müssen in erster Reihe Paul Alletsee (gest. ca. 1738 zu München) und vor allem Johannes Udalricus

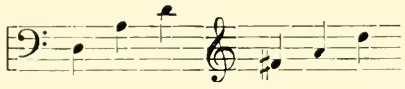
[1]) Diese Partie ist für eine siebensaitige »Viole d'amour« in doppeltem vollständigen D dur-Dreiklang berechnet.

Eberle (geb. 1699 zu Vils, gest. 1768 zu Prag) genannt werden, deren trefflich gearbeitete Violen sich durch kühn geschweifte Korpuskonturen auszeichnen. Gute Meister zweiten Ranges sind Johann Andreas Dörffel in Klingenthal (geb. ca. 1685), Jakob Rauch in Mannheim (geb. ca. 1690), Thomas Rauch in Breslau (geb. 1702 zu Prag), Michael Andreas Partl (oder Bartl; geb. 1704 zu Wien, gest. ebenda 1788) u. a. — Zu den ältesten erhaltenen »Viole d'amore« zählen zwei derartige Instrumente von Joachim Tielke zu Hamburg (datiert 168.. u. 1690), die dem „Musikhistorisk Museum“ zu Kopenhagen (No. 376) und dem „Museum Lübeckischer Kunst- und Kulturgeschichte“ zu Lübeck (No. 3587a) gehören.

Kupferstich aus de Labordes „Essai sur la musique“ (Paris 1780).

No. 826. Viola d'amore

mit geschriebenem Zettel: **„Ego Georgus Kloz Mea / propria Manu Feci in / MittenWalt ao 1723“.** Boden und Zargen des Instruments, dessen Arbeit viel Uebereinstimmung mit der folgenden Viole von Mathias Klotz zeigt, sind aus Vogelahornholz und gelblichrot lackiert. Die Schallöcher haben — wie bei allen folgenden »Viole d'amore« — gewundene (schlangen- oder flammenschwertähnliche) Form. Der durchbrochene Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus, deren obere Windung durchstochen ist.

Der Bezug besteht aus 6 Spiel- und 7 Resonanzsaiten. Stimmung der Spielsaiten:

Gesamtlänge 75½ cm, Korpuslänge 38½ cm, obere Breite 18½ cm, untere Breite 24½ cm, Zargenhöhe 5½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 629.

No. 827. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: **„Mathias Kloz, Lautenmacher / in Mittenwaldt, Anno 1725“.** Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und rötlichgelb lackiert. Der Wirbelkasten läuft ebenfalls in eine Schnecke mit durchstochener oberer Windung aus; auch der Bezug entspricht No. 826.

Gesamtlänge 78 cm, Korpuslänge 39 cm, obere Breite 18 cm, untere Breite 22½ cm, Zargenhöhe 6 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 629.

No. 828. Viola d'amore,

süddeutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, anscheinend ebenfalls von einem Mitgliede der Familie Klotz in Mittenwald. Boden und Zargen sind aus nur wenig geflammtem Ahornholz und bräunlichgelb lackiert. Auf dem oberen Teil der Decke befindet sich ein kleines rundes Schalloch mit einer Pergament-Rosette. — Das Instrument war laut Brandstempel im Innern von Joseph Engleder (zu Kelheim in Niederbayern; vgl. No. 848) im 19. Jahrhundert zu einer Bratsche umgearbeitet worden und wurde in der Werkstatt des Museums wieder zur »Viola d'amore« umgewandelt; Saitenhalter, Hals, Griffbrett und der nach dem Muster von No. 826 u. 827 in eine Schnecke auslaufende Wirbelkasten wurden bei dieser Gelegenheit ergänzt.

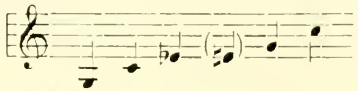
Der Bezug besteht aus 6 Spiel- und 6 Resonanzsaiten.

Gesamtlänge 73½ cm, Korpuslänge 36½ cm, obere Breite 18¼ cm, untere Breite 22¾ cm, Zargenhöhe 5 cm.

No. 829. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: **„Joannes Franciscus Celoniatus fecit Taurini** [zu Turin] **Anno 1732“.** Der Boden und die niedrigen Zargen des verhältnismäßig kleinen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und hellgelb lackiert. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 5 Spiel- und 5 Resonanzsaiten in folgender Stimmung:



(vgl. die Einleitung, Seite 477).

Gesamtlänge 65½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 22 cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 609.

No. 830. Viola d'amore

mit geschriebenem Zettel: „**Joh. Christian Hoffmann / Königl. Poln. und Churf. / Sächs. Hoff „Instrument„ / und Lautenmacher. / Leipzig**“; aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert; die ziemlich hohen Zargen nehmen nach den Mittelbügeln zu um 1 cm zu. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer hübsch geschnitzten Rosette. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

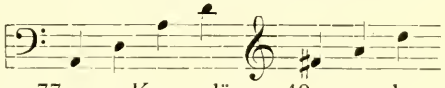
Der Bezug besteht aus 7 Spiel- und 7 Resonanzsaiten in folgender Stimmung:

Gesamtlänge 77 cm, Korpuslänge 40 cm, obere Breite 20½ cm, untere Breite 25 cm, Zargenhöhe 7 cm.

Abbildung auf Seite 487.

No. 831. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**ANDREAS NICOLAUS / BARTL.** [Partl] **VIENNAE** [zu Wien] **1736**“. Boden und Zargen sind aus schön geflammtem Ahornholz und rötlichbraun lackiert. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer geschnitzten Rosette. Der Wirbelkasten ist mit Schnitzerei verziert und läuft in ein polychromiertes Engelsköpfchen aus.

Der Bezug entspricht No. 830.

Gesamtlänge 79 cm, Korpuslänge 40½ cm, obere Breite 20½ cm, untere Breite 24 cm, Zargenhöhe 6½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 635.

No. 832. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**Thomas Rauch, Lauten- und Geigen- / Macher in Brefslau, Anno 1739**“. Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus Vogelahornholz und dunkelrot lackiert. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein ovales Schalloch mit einer geschnitzten Rosette in Form zweier aneinander geschmiegter Kinderköpfe. Der Wirbelkasten läuft in ein in Tielke'scher Art geschnitztes Frauenköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 7 Spiel- und 6 Resonanzsaiten.

Gesamtlänge 76 cm, Korpuslänge 40¼ cm, obere Breite 20½ cm, untere Breite 25½ cm, Zargenhöhe 6½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 636.

No. 833. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**Joan. Udalricus Eberll, / fecit Pragae 1743**“. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und bräunlichrot lackiert. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug entspricht No. 830 und 831.

Gesamtlänge 76 cm, Korpuslänge 37¼ cm, obere Breite 17½ cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 6 cm.

No. 834. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**Joan. Udalricus Eberll, / fecit Pragae 1743**“ und geschriebenem Reparaturzettel: „*Reparirt / Joh: Bina in Prag / 1879*“. Boden und Zargen des schönen Instruments sind aus Vogelahornholz und rötlichgelb lackiert. Der Wirbelkasten ist auf der Rückseite mit Schnitzerei verziert und läuft in ein Faunköpfchen aus.

Der Bezug entspricht ebenfalls No. 830 und 831.

Gesamtlänge 77 cm, Korpuslänge 37 cm, obere Breite 17 3/4 cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Abbildung auf Seite 487, Nachbildung der Zettel auf Seite 613 und 603.

No. 835. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**Michael Andreas Partl / Fecit Viennae. 1746**“. Boden und Zargen sind aus Vogelahornholz und rötlichbraun lackiert. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein ovales Schalloch mit einer vergoldeten hölzernen Rosette. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Minervaköpfchen aus.

Der Bezug entspricht No. 830 etc.; sowohl die Spiel- als auch die Resonanzsaiten sind an kleinen in den Saitenhalter eingelassenen Doppelhaken eingehängt.

Gesamtlänge 77 cm, Korpuslänge 39 1/4 cm, obere Breite 19 1/2 cm, untere Breite 24 1/2 cm, Zargenhöhe 6 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 636.

No. 836. Große Viola d'amore

mit geschriebenem Zettel: „**Andreas Kempter lauthen und / geigen Macher in Dillingen hat / dife grand viol d'Amour 1746 / gemacht** für den geistl: Herrn / Joan. Anton Walther Chori-/vicario und Caeremoniario zu Eychstätt in Dombstyft“. Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus schön geflammtem Ahornholz und dunkelrot lackiert. Im oberen Teil der hoch gewölbten Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer geschnitzten Rosette. Der zierlich geschwungene Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Der Bezug entspricht No. 830 etc.

Gesamtlänge 84 cm, Korpuslänge 41 cm, obere Breite 20 cm, untere Breite 25 cm, Zargenhöhe 7 1/4 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 629.

No. 837. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**Johann Andreas Doerffel, Violin- und / Lautenmacher in Klingenthal 1749**“. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert. Im oberem Teil der Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer hübschen Pergament-Rosette. — Die Viole war früher zu einer Bratsche umgearbeitet gewesen; der Saitenhalter, der Hals und der in ein Amorköpfchen auslaufende Wirbelkasten sind daher ergänzt.

Der Bezug besteht wie bei No. 828 aus 6 Spiel- und 6 Resonanzsaiten.

Gesamtlänge 76 cm, Korpuslänge 37½ cm, obere Breite 18 cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Der Zettel stimmt bis auf die Jahreszahl mit dem Zettel zu No. 839 überein.

No. 838. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**Joannes Udalricus Eberl / fecit Pragae. 1753**". Das schöne Instrument wies ursprünglich hellgelben Lack auf, ist aber später mit dunkelbraunem Lack überzogen worden; beim Abwaschen dieses dunkelbraunen Ueberzugs hat das Aussehen der Viole leider starke Einbuße erlitten. Der Boden ist aus 14 schmalen Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt, zwischen denen Elfenbeinadern eingefügt sind. Die hoch gewölbte Decke ist von einer hübschen eingelegten Borte aus Ebenholz und Perlmutter umsäumt. Der Saitenhalter ist mit Schnitzerei verziert. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer geschnitzten Rosette. Der Wirbelkasten läuft in ein Amorköpfchen mit verbundenen Augen aus.

Der Bezug entspricht No. 830 etc.

Gesamtlänge 76 cm, Korpuslänge 38 cm, obere Breite 19¼ cm, untere Breite 23½ cm, Zargenhöhe 6 cm.

Abbildung auf Seite 487, Nachbildung des Zettels auf Seite 613.

No. 839. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**Johann Andreas Doerffel, Violin- und / Lautenmacher in Klingenthal. 1755**". Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer geschnitzten sternförmigen Rosette. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 7 Spiel- und 5 Resonanzsaiten.

Gesamtlänge 72½ cm, Korpuslänge 38 cm, obere Breite 18¼ cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 610.

No. 840. Viola d'amore

mit gedrucktem Zettel: „**LOR? E TOM? CARCASSI / in Firenze nell' Anno 1767 / All' insegna del Giglio**". Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und goldgelb lackiert. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes zierliches Frauenköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 6 Spiel- und 7 Resonanzsaiten, entspricht also No. 826 u. 827.

Gesamtlänge 78 cm, Korpuslänge 39 cm, obere Breite 19¼ cm, untere Breite 24 cm, Zargenhöhe 5½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 610.

Viola d'amore von **Wolfgang Nicolaus Tresselt in Breitenbach 1774**, zu einer Bratsche umgearbeitet: siehe No. 910 (Seite 543 des Katalogs).

No. 841. Viola d'amore

mit geschriebenem (schwer lesbarem) Zettel: „**Franz Geiffenhof in Wienn 1779**"; auf dem Halsansatz sind außerdem die Initialen „**F. G.**" eingebrannt. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und bräunlichgelb lackiert. Im oberen Teil der Decke befindet sich eine einfache hölzerne Rosette. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Amorköpfchen mit verbundenen Augen aus.

Der Bezug entspricht No. 830 etc.; die Saiten sind wie bei No. 835 an Doppelhaken eingehängt.

Gesamtlänge 81 cm, Korpuslänge 42 cm, obere Breite 20¾ cm, untere Breite 25½ cm, Zargenhöhe 6¼ cm.

No. 842. Viola d'amore

mit geschriebenem Zettel: „**SIDVAB SVALSECNEW, / Fecit Anno 1780**“; der etwas mysteriöse Name des offenbar böhmischen Erbauers ist von hinten nach vorn zu lesen und lautet dann Wenceslavs Baudis. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz und rotbraun lackiert. Der Wirbelkasten ist mit hübschen Schnitzereien, die auf die Bestimmung des Instruments als Liebesgeige hinweisen, verziert und läuft in ein Amorköpfchen mit verbundenen Augen aus.

Der Bezug entspricht No. 830 etc.

Gesamtlänge 76½ cm, Korpuslänge 38¼ cm, obere Breite 19¼ cm, untere Breite 22½ cm, Zargenhöhe 4½ cm.

No. 843. Viola d'amore

mit geschriebenem Zettel: „**Carl Bachmann / in Berlin 1793**“. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und rötlichgelb lackiert. Auf dem unteren Teil des Bodens befindet sich eine in Ebenholz eingelegte Perlmutterverzierung. Der Wirbelkasten läuft in eine gewöhnliche Schnecke aus.

Der Bezug besteht aus 7 Spiel- und 6 Resonanzsaiten, entspricht also No. 832. Die Resonanzsaiten sind nicht an Wirbeln sondern an kleinen Eisenstiften befestigt, die oberhalb des Sattels in den Wirbelkasten eingelassen sind.

Gesamtlänge 71 cm, Korpuslänge 38¼ cm, obere Breite 18¾ cm, untere Breite 24 cm, Zargenhöhe 6 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 603.

No. 844. Viole d'amour,

französische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das hübsche Instrument, das anscheinend für den Gebrauch einer Dame bestimmt war (vgl. die Einleitung, Seite 479), hat eine mehrfach geschweifte Korpusform. Der Boden ist aus geflammtem Ahornholz und abweichenderweise nicht flach, sondern wie bei der Violine gewölbt; die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz, der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Der Bodenrand wird von einer kerbgeschnitzten Borte umsäumt. Die Schallöcher zeigen ausgesprochene Schlangenform. Der geschnitzte Wirbelkasten läuft in ein bärtiges Männerköpfchen (Gasparo da Salò?) aus.

Der Bezug entspricht No. 832 und 843.

Gesamtlänge 73½ cm, Korpuslänge 35 cm, obere Breite 18½ cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 4 cm.

No. 845. Viole d'amour,

ebenfalls französische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Der flache Boden und die niedrigen Zargen des auffallend langen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und gelblichrot lackiert. Die Ränder des Bodens und der Decke sind von kerbgeschnitzten Borten umsäumt. Die Schallöcher sind wie bei den Gamben C-förmig. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 7 Spiel- und 7 Resonanzsaiten, entspricht also No. 830 etc.

Gesamtlänge 84 cm, Korpuslänge 40½ cm, obere Breite 20½ cm, untere Breite 24½ cm, Zargenhöhe 4¾ cm.

No. 830.

von Joh Christ. Hoffmann,
Leipzig ca. 1730.

Text: Seite 483.

No. 834.

Viole d'amore

von Joh. Udalricus Eberle, Prag.
1743.

Text: Seite 484.

No. 838.

1753.

Text: Seite 485.

No. 846.
Viola d'amore,
süddeutsche Arbeit
aus dem 18. Jahrhundert.

Text: Seite 489.

No. 851.
»Englisches Violet«,
vielleicht von
Joh. Udalricus Eberle,
Prag.
Aus der ersten Hälfte des
18. Jahrhunderts.

Text: Seite 490.

No. 852. Basse de Viole d'amour (Viole bâtarde)
von Claude Boivin, Paris 1734.

Text: Seite 493.

No. 846. Viola d'amore,

süddeutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus Vogelahornholz und dunkelrot lackiert. Der durchbrochene Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus, deren obere Windung durchstochen ist.

Der Bezug besteht aus 6 Spiel- und 6 Resonanzsaiten, entspricht also No. 828 u. 837.

Gesamtlänge 76½ cm, Korpuslänge 38½ cm, obere Breite 18½ cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 5¾ cm.

Abbildung auf Seite 488.

No. 847. Viola d'amore,

anscheinend österreichische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Boden und Zargen sind aus nur wenig geflammtem Ahornholz; der (nachgedunkelte) Lack zeigt schwarzbraune Färbung. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer geschnitzten Rosette. — Das Instrument war später zu einer Bratsche umgearbeitet gewesen; Saitenhalter, Hals und Wirbelkasten sind daher ergänzt. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Amorköpfchen aus, das bereits früher zu einer »Viola d'amore« gehörte.

Der Bezug entspricht No. 846. Die Resonanzsaiten sind in einem unterhalb des Saitenhalters für die Spielsaiten auf die Decke geleimten besonderen Anhängesteg befestigt.

Gesamtlänge 75 cm, Korpuslänge 36½ cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 22 cm, Zargenhöhe 4¾ cm.

No. 848. Viola d'amore,

süddeutsche oder Tiroler Arbeit aus dem 18. Jahrhundert; laut einem im Innern befindlichen Brandstempel von „*Jos. Engleder*“ in Kelheim (Niederbayern) ca. 1840 repariert (vgl. No. 828). Boden und Zargen des hübschen Instruments sind aus Vogelahornholz und gelblichrot lackiert. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein ovales Schalloch mit einer zierlichen geschnitzten Rosette. Der durchbrochene Wirbelkasten läuft in ein primitives Amorköpfchen mit verbundenen Augen aus.

Der Bezug entspricht No. 846; wie bei No. 835 und 841 sind die Saiten an Doppelhaken eingehängt.

Gesamtlänge 76½ cm, Korpuslänge 38 cm, obere Breite 18 cm, untere Breite 22½ cm, Zargenhöhe 6 cm.

No. 849. Viola d'amore,

anscheinend Tiroler Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Der nicht flach sondern wie bei No. 844 hoch gewölbt verlaufende Boden und die Zargen des hübschen Instruments sind aus geflammtem Ahornholz und rötlichgelb lackiert. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug entspricht No. 840. Die Resonanzsaiten sind an kleinen Eisenwirbeln, die in eine durch einen Schieber zu öffnende Vertiefung der unteren Zarge in den Klotz eingelassen sind, eingehängt und oberhalb des Sattels an Eisenstiften befestigt.

Gesamtlänge 71½ cm, Korpuslänge 39¼ cm, obere Breite 20 cm, untere Breite 24½ cm, Zargenhöhe 5½ cm.

No. 850. Viola d'amore,

süddeutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz und rötlichgelb lackiert. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.

Der Bezug entspricht No. 843 u. 844. Die Resonanzsaiten sind nicht an Wirbeln, sondern wie bei No. 843 an kleinen Eisenstiften oberhalb des Sattels befestigt.

Gesamtlänge 69½ cm, Korpuslänge 38¾ cm, obere Breite 19½ cm, untere Breite 24 cm, Zargenhöhe 7 cm.

No. 851. »Englisches Violet«,

vielleicht eine Arbeit von **Johann Udalricus Eberle** in Prag aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das schöne Instrument zeigt kühn geschwungene Korpusform, die mit der »Alt-Viola da braccio« No. 796 (Seite 449) Aehnlichkeit hat: Oberbacken, Mittelbügel und Unterbacken verlaufen in mehrfachen Schweifungen. Der Boden ist aus geflammtem Ahorn-, die Zargen sind aus Vogelahornholz; der Lack hat dunkelrote Färbung. Im oberen Teil der Decke befindet sich ein rundes Schalloch mit einer hübsch geschnitzten Rosette. Das Griffbrett ist im unteren Teil durchbrochen. Der auf der Rückseite mit barockisierenden Schnitzereien verzierte Wirbelkasten läuft in ein anmutiges Amorköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 7 Spiel- und 14 Resonanzsaiten (vgl. Seite 478/79 des Katalogs); letztere sind wie bei No. 847 in einem unterhalb des Saitenhalters für die Spielsaiten auf die Decke geleimten besonderen Anhängesteg eingehängt.

Gesamtlänge 92 cm, Korpuslänge 44 cm, obere Breite 20¾ cm, untere Breite 26 cm, Zargenhöhe 6½ cm.

Abbildung auf Seite 488.

Ueber das »englische Violet«, eine größere Abart der »Viola d'amore«, vgl. Seite 478/79 des Katalogs. Derartige Instrumente sind sehr selten; ein zweites Exemplar, das in der Arbeit an Joachim Tielke erinnert, besitzt das Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 160; „grande viole d'amour"). — Die Herkunft des Namens »Englisches Violet« ist unbekannt, da ähnliche „Viole d'amore" (nach Grove's Dictionary) in England nicht gebräuchlich waren. Vielleicht ist das Beiwort „englisch" nach altem Sprachgebrauch als „engelhaft" (lat.: angelicus) zu erklären.

Viole bastarde.

Bei der »Viola bastarda«, einer größeren Abart der »Tenor-Viola da gamba«, ist das Prinzip der mitklingenden (Resonanz- oder Aliquot-) Saiten anscheinend zuerst angewendet worden; vgl. hierüber die auf S. 473/74 abgedruckten Berichte aus Praetorius' „Organographia" (1619) und Bacons „Sylva sylvarum" (1627). In ihrem Heimatlande England führte die Viola bastarda den Namen »Lyra-Viol«; ihre Erfindung wird von John Playford in seinem Werke „Muſick's Recreation on the Viol Lyraway"[1]) (London 1661) Daniel Farrant (Farunt) zugeschrieben, der seit 1606 Violist in der englischen Hofkapelle war.

Ueber die unklar erscheinende Bedeutung der Bezeichnung der »Viola bastarda« sagt Praetorius (a. a. O., XXI. Kapitel): „Weiß nicht / Ob ſie daher den Namen bekommen / daß es gleichſam eine Baſtard ſey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden / ſondern ein guter Meiſter die Madrigalien, vnnd was er ſonſt vff dieſem Inſtrument muſiciren wil / vor ſich nimpt / vnd die Fugen vnd Harmony mit allem fleiß durch alle Stimmen durch vnd durch / bald oben auffm Cant, bald vnten auffm Baß / bald in der mitten auffm Tenor vnd Alt herauſſer ſuchet / mit ſaltibus vnd diminutionibus zieret / vnd alſo tractiret, daß man ziemlicher maßen faſt alle Stimmen eigendlich in ihren Fugen vnd cadentien daraus vernemen kan."

[1]) In dem betreffenden Werke heißt es: „*The Lyra-viol is..... ſtrung with Lute ſtrings and Wire ſtrings, the one above the other. The wire ſtrings were conveyed through a hollow paſſage made in the neck of the viol by a bridge of about half-an-inch. Theſe were ſo laid that they were equivalent to thoſe above, and were tun'd uniſons to thoſe above; ſo that by the ſtriking of thoſe ſtrings above with the bow, a ſound was drawn from thoſe of wire underneath, which made it very harmonious. Of this ſort of Viols I have ſeen many; but Time and Diſuſe has ſet them aſide.*" („Die Lyra-Viole .. ist mit Lauten-Saiten und Drahtsaiten bezogen, der eine Bezug über dem andern. Die Drahtsaiten wurden durch eine Aushöhlung in dem Hals der Viole über einen Steg von ungefähr ½ Zoll geführt. Sie wurden so angebracht, daß sie den oberen Saiten entsprachen, und wurden auch mit den oberen im Gleichklang gestimmt, so daß beim Anstreichen der oberen Saiten mit dem Bogen den darunter befindlichen Saiten einen sehr harmonischen Klang entlockt wurde. Dieser Art Violen habe ich viele gesehen, doch haben Zeit und Mode sie außer Gebrauch kommen lassen.") — Für die »Lyra-Viol (auch »Lero Viol«, »Viol Lyra way« genannt) kam nicht die gewöhnliche Notenschrift, sondern eine der Laute entsprechende Tabulatur zur Anwendung.

Die verschiedenen Stimmungsarten der »Viola bastarda« sind bereits auf Seite 436 des Katalogs mitgeteilt; die Abbildung in Praetorius' „Sciagraphia" (Tafel XX No. 4) zeigt eine gewöhnliche Viola da gamba (ohne Resonanzsaiten und mit einer Schalloch-Rosette im oberen Teil der Decke) in einer Gesamtlänge von 1,30 m und einer Korpuslänge von 75½ cm.[1]) Eine derartige »Viola bastarda« kommt bereits 1589 in einer von Luca Marenzio komponierten Sinfonia vor, die bei dem Hochzeitsfeste von Ferdinando di Medici mit der Prinzessin Christiane von Lothringen[2]) zu Florenz aufgeführt wurde. Die mit Aliquotsaiten versehene »Viola bastarda« (franz.: »Basse de viole d'amour«) scheint nur wenig im Gebrauch gewesen und bald zum »Baryton« (»Viola da bardone«) umgebildet worden zu sein.

„. . . etlich Exempel / ſo vff der Viol de Baſtarda . . . gebrauchet werden", die Praetorius am Schlusse des zweiten Teils der „Organographia" als XL. Capitel mitzuteilen beabsichtigte, sind nie erschienen. — Verschiedene handschriftliche Kompositionen für »Viola bastarda« aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden in der Stadtbibliothek zu Breslau aufbewahrt.[3]) Ein kurzes für die »Viola bastarda« in Tabulatur geschriebenes Stück (das Lied *„Höchlich werde gezwungen ich a la Viole Bastarda"*) befindet sich in der Großherzogl. Bibliothek zu Darmstadt. (Einzelblatt, ca 1700. Eine Uebertragung ist in W. Tapperts Manuskript-Werk „900 – 1900" enthalten.)

Eine »Viola bastarda« mit 6 Spiel- und 6 Resonanzsaiten von Joseph Elster, Mainz 1730, besitzt Alfred Keil-Lissabon. Auch eine dem 17. Jahrhundert angehörende siebensaitige Gambe der Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 825; „Führer" S. 80) war ursprünglich eine »Viola bastarda«; an dem betreffenden Instrument sind unterhalb der Darmsaiten noch Spuren eines aus 6 Metallsaiten bestehenden Bezugs zu erkennen. Ein merkwürdiges Streichinstrument von Joachim Tielke, Hamburg 1695, das sich jetzt im Kunstgewerbe-Museum zu Hamburg befindet, dürfte ebenfalls eine »Viola bastarda« gewesen sein; es ist später zum Violoncell umgearbeitet worden, besitzt aber außer den 4 Spiel- noch 3 Resonanzsaiten — No. 741 und No. 854 des vorlieg. Katalogs beweisen, daß vereinzelt auch Pochetten und kleine Gamben mit Resonanzsaiten nach Art der »Viola d'amore« bezogen wurden.

---

[1]) Wenn V. Ch. Mahillon in seinem ausgezeichneten Kataloge des Instrumentenmuseums des „Conservatoire de musique" zu Brüssel (3e vol., p. 45 – 47) eine Reihe Viole da gamba (No. 1416 – 1426) als »Violes bâtardes« bezeichnet, so ist dies ein Irrtum, der darauf zurückzuführen ist, daß Mahillon hierbei den (auf Seite 435 des vorliegenden Katalogs bereits erwähnten) Unterschied zwischen der deutschen und französischen Benennungsweise der Gamben (Violes) übersieht. Die deutsche Tenorgambe des 17. Jahrhunderts entspricht dem französischen »Basse de Viole«, so daß als »Viola bastarda« — wie es auch die Abbildung bei Praetorius deutlich veranschaulicht — nur eine in der Größe zwischen Tenor- (frz.: »Basse de Viole«) und kleiner Baßgambe (frz.: »Grand Basse de Viole«) stehende Gambenart verstanden werden kann. No. 1416 – 1423 der Brüsseler Sammlung müßten mithin als »Basses de Viole« (Tenorgamben), No. 1424—1426 als »Tailles de Viole« (Altgamben) bezeichnet werden; »Violes bâtardes« (ohne Resonanzsaiten!) sind dagegen No. 1428 u. 1429. (Vgl. hierzu auch die Tabelle auf Seite 437 des vorliegenden Katalogs.)

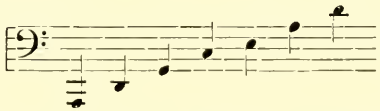
[2]) Vgl. Seite 409 des Katalogs.

[3]) Siehe Emil Bohn, „die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau" (Breslau 1890, S. 122/23).

No. 852. Basse de viole d'amour (Viole bâtarde),

mit gedrucktem Zettel: **„Claude Boivin / rue de grenelle St Honoré / a Paris 1734“.** Der Boden des prächtigen Instruments ist abweichenderweise nicht flach, sondern gewölbt, aber im oberen Teil leicht abgedacht und ebenso wie die Decke aus feinjährigem Fichtenholz. Die Zargen sind aus geflammtem Ahornholz; der Lack ist von gelblichroter Färbung. Die ziemlich breiten Schallöcher sind C-förmig. Der im Rokokostil hübsch geschnitzte Wirbelkasten läuft in ein zierliches Frauenköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 7 Spielsaiten in folgender Stimmung:



(vgl. Seite 439)

und ebenso vielen (anscheinend erst später hinzugefügten) Resonanzsaiten, die wie bei der »Viole d'amour« unterhalb der Spielsaiten angeordnet sind, aber nicht durch den (sonst ausgehöhlten) Hals laufen, sondern auf der Decke unterhalb des Halsansatzes an Anhängestiftchen befestigt sind.

Gesamtlänge 1,23 m, Korpuslänge 68½ cm, obere Breite 31¾ cm, untere Breite 39½ cm, Zargenhöhe 12¾ cm.

Abbildung auf Seite 488, Nachbildung des Zettels auf Seite 603.

No. 853. Basse de viole d'amour (Viole bâtarde),

moderne belgische oder französische Nachbildung; mit gedrucktem Reparaturzettel: *„L. Pierrard...23 Rue Lebeau, Bruxelles 1896“*. — Das Instrument zeigt typische Gambenform. Boden und Zargen sind aus Kirschbaumholz und gelblichrot lackiert, das Deckenholz ist ziemlich grobjährig. Außer zwei C-Löchern befindet sich ein kleines rundes Schalloch mit einer Pergament-Rosette in der Decke. Der geschnitzte Wirbelkasten läuft in ein Frauenköpfchen aus.

Der Bezug entspricht der vorhergehenden Viole No. 852; jedoch sind die Resonanzsaiten wie häufig bei »Violes d'amour« an besonderen Wirbeln in dem durchbrochenen Wirbelkasten befestigt.

Gesamtlänge 1,34 m, Korpuslänge 72½ cm, obere Breite 33 cm, untere Breite 39½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Das Instrument ist ein Geschenk des Herrn Generalmusikdirektors Fritz Steinbach in Cöln.

*

No. 854. Violetta bastarda (Diskant-Viola da gamba d'amore),

süddeutsche Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das seltene Instrument entspricht in der Korpusform den Diskantgamben No. 799 u. 800 (siehe Seite 450 u. 453). Boden und Zargen sind aus unregelmäßig geflammtem Ahornholz und rötlichgelb lackiert. Der Deckenrand

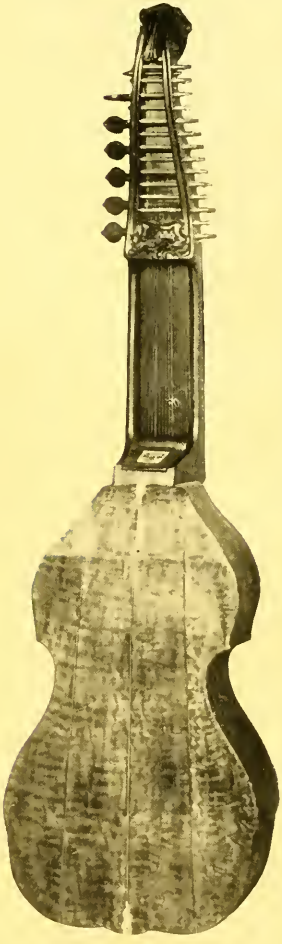
und die C-förmigen Schallöcher sind von Elfenbeinadern umsäumt und mit Rokoko-Ornamenten bemalt. Der von Elfenbeinstreifen eingefaßte Saitenhalter und das Griffbrett sind mit Schildpatt belegt. Der Wirbelkasten ist auf der Rückseite mit Schnitzereien verziert und läuft in eine schneckenartige Windung aus.

Der Bezug besteht aus 6 (in der Stimmung No. 799 u. 800 entsprechenden) Spiel- und 8 Resonanzsaiten; letztere sind wie bei der Viola d'amore angeordnet und oberhalb des Sattels an Anhängestiftchen befestigt.

Gesamtlänge 64 1/2 cm, Korpuslänge 34 1/2 cm, obere Breite 16 3/4 cm, untere Breite 20 cm, Zargenhöhe 7 3/4 cm.

Vorderansicht.

Rückansicht.



No. 855.
Baryton (Viola da bardone)
von Daniel Achatius Stadlmann,
Wien 1715.

Text: Seite 502.

Vorderansicht.

Rückansicht.

No. 856.

Baryton (Viola da bardone)
von Simon Schödler, Passau 1785.

Text: Seite 503.

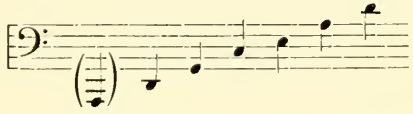
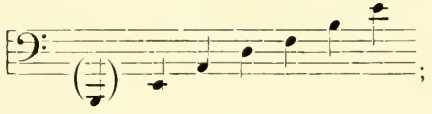
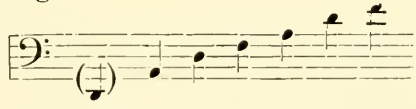
Barytons
(Viole da bardone).

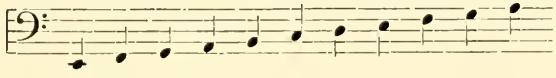
Das Baryton[1]) (ital.: »Viola da bardone«) ist ein im 17. Jahrhundert aufgekommenes und bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts gebräuchlich gewesenes, an Gestalt und Größe der Tenorgambe (Basse de Viole) nahestehendes Streichinstrument, das als Baßinstrument der »Viola d'amore« betrachtet werden kann, da es wie die Liebesgeige mit einem Darm- und einem Metallsaitenbezug ausgestattet ist. Doch war die Spielart auf dem Baryton insofern von der »Viola d'amore« abweichend, als die unterhalb der Darmsaiten liegenden Metallsaiten nicht nur zur Resonanzverstärkung, sondern auch als Spielsaiten zur Ausführung des Basses dienten und von der Rückseite des zu diesem Zwecke offen gelassenen Halses mit der Daumenspitze der linken Hand pizzicato angerissen wurden. Diese doppelte Tätigkeit des Spielers machte die Behandlung des Instruments ziemlich schwierig und ermüdend, zumal die linke Hand in ganz freier Haltung ohne Stütze oder Anlage auf dem Hals des Instruments ruhen mußte.

Die Korpuskonturen des Baryton sind von eigenartiger mehrfach geschweifter Form; die Mittelbügel sind wie bei manchen Gamben und »Lire da gamba« sehr lang und verlaufen in stark nach außen gerichteter Biegung. Der Boden ist wie bei der Gambe flach und im oberen Teil leicht abgedacht; auch die Höhe der Zargen entspricht den bei der Gambe üblichen Maßen. — Der Bezug besteht aus 6 oder 7 über das Griffbrett laufenden Darmsaiten und einer beliebig großen, zwischen 9 und 28 schwankenden Zahl von (meist 10—15) Metallsaiten, die wie bei der »Viola d'amore« unterhalb der Darmsaiten angeordnet sind. Diese aus Messing-, Stahl- oder Eisendraht verfertigten Metallsaiten sind auf der linken unteren Seite der Decke meistens über kleine in schräger Richtung sich vom Deckenrand bis

[1]) Das Wort kommt auch in den korrumpierten Schreibarten »Barydon, Paredon, Paraton« etc. vor. — Dem Baryton wird bisweilen (z. B. im Stößel'schen „Musicalischen Lexicon", Chemnitz 1737) auch die Bezeichnung »Viola di fagotto« beigelegt; doch war die sog. „Fagottgeige" nach Daniel Speer (1687) eine Bratsche mit durchweg übersponnenen („schnurrenden") Saiten, nach den Berichten von Joh. Majer (1741) und Leopold Mozart (1756) eine der »Viola da spalla« ähnliche große Bratsche oder Tenorgeige (vgl. Seite 548 des Katalogs). — Die Erwähnung im Stößel'schen Lexicon ist anscheinend auf eine ungenaue Entlehnung einer Stelle aus Speers „Unterricht" zurückzuführen.

zum Steg hinziehende Klötzchen gespannt, laufen durch einen für die Baßsaiten mit einer entsprechenden Verlängerung versehenen breiten Steg über die Decke zu dem auf der Rückseite offen gelassenen Hals und münden in einen breiten Wirbelkasten, wo sie an hölzernen Wirbeln oder an eisernen, durch einen Stimmschlüssel regulierbaren Schrauben befestigt sind. Da die Anzahl der Begleitsaiten beim Baryton die der Darmsaiten stets übersteigt, ist der Hals von größerer Breite als das Griffbrett und an seinem seitlich vorstehenden Teile mit einer Platte von Holz oder Elfenbein überdeckt. — Die gewöhnlich auf jeder Seite der Decke doppelt eingeschnittenen Schallöcher haben schlangen- oder flammenschwertähnlich gewundene Form; der Wirbelkasten wird von einem geschnitzten Menschen- oder Löwenköpfchen gekrönt.

Die Stimmung der 6 oder 7 Spielsaiten entsprach (nach Daniel Speer 1687, Joseph Majer 1741 etc.) der (Tenor-) Viola da gamba:

Albrechtsberger (1790) gibt eine um einen Ton höhere Stimmung an:

doch war auch (nach Joh. Georg Krause, ca. 1695) eine der Laute entlehnte D-moll-Stimmung

gebräuchlich. — Die Metallsaiten wurden „sekundenweis", d. h. in der Reihenfolge der diatonischen C-dur Tonleiter gestimmt, und zwar (ebenfalls nach Albrechtsberger) vom E der großen Oktave beginnend, so daß sich für ein mit 11 Metallsaiten bezogenes Instrument folgende Stimmung ergab:



War die Anzahl der Metallsaiten größer, so wurde der Umfang erweitert, oder es wurden nach Bedarf einige Halbtöne (fis, gis, b etc.) bis zur vollständigen chromatischen Skala eingefügt; der Barytonvirtuos Andreas Lidl in Wien (s. Seite 500) erhöhte die Zahl der chromatisch angeordneten Begleitsaiten bis auf 27.

Praetorius erwähnt das Baryton noch nicht; die vermutlich früheste Beschreibung des Instruments ist in dem 1687 zu Ulm erschienenen Buche „Unterricht der Musicalischen Kunst" von Daniel Speer enthalten, wo es S. 91 heißt:

„Noch eine Viol iſt vorhanden / ſo dieſe alle... übertrifft / wird Viola di Bardon tituliret / dieſe iſt im Schnürckel deß Halſes / wo die Würbel ſeyn / auf beyden Seiten hol / und an ſtatt der höltzernen Würbel / hat ſolche Meſſene / ſo mit einem Spanner gezogen werden / hat einen zimlich breiten Hals / welcher hinten her / wo man den Daumen hält / auch hol iſt / alſo daß die Höle unter dem Griff-Bret in der gantzen Länge hinunter zu ſehen / in welcher Höle meſſerne und ſtählerne Saiten aufgeſpannet ſeyn / die mit dem Daumen hinten tractirt werden / oben her wird ſonſten ſolch Inſtrument bezogen und tractirt wie eine Viol di Gamb. zur rechten Seiten auf dieſes Inſtruments Decken / werden auch / noch Lauten-Saiten gezogen / und zuweilen mit dem kleinen Finger der rechten Hand berühret / ſo gleichſam im Gethöſe ein Echo vorſtellet[1] / ſolcher Künſtler aber ſo darauf ſpielen / findet man gar wenig / ich habe auf meiner peregrination nicht mehr als am Biſchofflichen Hofe zu Freyſing einen angetroffen / auch dergleichen Inſtrument nirgends als zu Eperies in Ungarn / bey dem Stadt Trompeter Muſico / Adam Beßlern[2] / der als ein berühmter Geigenmacher / ſolches ſelbſten gemacht." Weitere Erwähnungen des Instruments finden sich in dem „Music-Saal" von Joseph Majer (Nürnberg 1741, S. 102): „... die Viola de Paredon, oder Bariton genannt, welches Inſtrument den Nahmen von Pardon, weilen der Inventor, ſo um einer Miſſethat willen gefangen geſeſſen, ſein Leben dadurch erhalten, ſoll bekommen haben. [!] Es iſt dieſes ein ſolch Inſtrument, welches viele an Lieblichkeit übertrifft, und kommt mit der Viola da Gamba völlig überein. Nur iſt an dieſem der Hals hinten ausgehölet, und mit 8. ſtählenen und Secundenweiß geſtimmten Saiten, als ein beſonderer Baſs verſehen, welche unter währendem Geigen mit dem Daumen geſchlagen werden," ferner in Leopold Mozarts „Violinschule" (Augsburg 1756, Seite 3[3]), in Joh. Georg Albrechtsbergers „Anweisung zur Composition" (Leipzig 1790, S. 421) und anderen Werken.

[1]) Hieraus geht hervor, daß außer den 6 eigentlichen Spielsaiten zuweilen auch noch — ähnlich wie bei der sog. »russischen Theorbe« (vgl. Seite 110 des Katalogs) — einige außerhalb des Griffbretts liegende Darmsaiten über die rechte Seite der Decke gespannt waren, die mit dem kleinen Finger der den Bogen führenden rechten Hand angeschnellt wurden — ein weiterer Umstand, das Spiel des Instruments zu erschweren. Das in Tabulatur geschriebene Baryton-Manuskript der Kgl. Landesbibliothek zu Cassel (vgl. u., Seite 501) enthält 6 Stücke für ein derartiges Instrument mit dreifachem Saitenbezug, der 6 Griffbrettsaiten (in lautenartiger Dmoll-Akkord-Stimmung), 19 messingene Begleitsaiten (in chromatischer Skala von Contra A—dis bezw. e) und 11 Lauten- oder Echosaiten aus Darm (in diatonischer Folge von e—a[1]) umfaßte. (Vgl. W. Tappert, „900—1900". Tappert bemerkt hierzu: „Diese Art Bariton, gänzlich unbekannt, nur 1749 in einem kleinen Lexikon erwähnt .."; die Quelle hierfür, die auch schon für die erste Auflage des Stößel'schen Lexikons v. J. 1737 benutzt wurde, ist jedoch Speers „Unterricht" (1687; s. ob.)

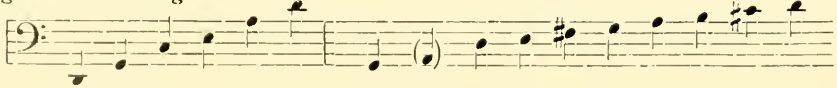
[2]) Ueber den Geigenbauer Adam Beßler hat sich weiteres bisher nicht ermitteln lassen.

[3]) „Einige ſprechen und ſchreiben Viola di Bardone. Allein Bardone iſt meines Wiſſens kein italiäniſch Wort; wohl aber Bordone: denn dieſes heißt eine Tenorſtimme; bedeutet auch eine grobe Seyte, eine Hummel, und das leiſe Brummen der Bienen. Wer dieſes Inſtrument kennet, wird auch einſehen, daß durch das Wort Bordone, der Ton desſelben recht ſehr gut erkläret ſey."

Der Klang des Barytons, der durch das Zusammenwirken der Darm- und Metallsaiten gleichsam eine Verschmelzung des Gamben- und Citherklangs bildet, wird als anmutig und lieblich, aber auch als melancholisch und schwermütig geschildert: „ein Instrument von sehr lieblichem Tone, und in der Hand des Virtuosen ganz besonders zu tiefen Eindrücken sanfter und melancholischer Empfindungen geeignet" nennt es Koch in seinem „Musikalischen Lexikon" (1802); auch Leopold Mozart bezeichnet es als „eines der anmuthigsten Instrumente". Das Baryton war ein ideales Kammerinstrument, dessen Verbreitung freilich wegen der großen Schwierigkeit seiner Behandlung enge Grenzen gezogen waren; es wurde hauptsächlich nur von kunstsinnigen Liebhabern in Oesterreich und Süddeutschland gepflegt.[1]) Bekannt ist in der Musikgeschichte die große Vorliebe, die Joseph Haydns Gönner Fürst Nikolaus Joseph Esterházy (geb. 1714, gest. 1790) für das schöne Instrument hegte und die Haydn zur Komposition einer großen Anzahl von Stücken für dasselbe anregte.[2]) Auch gelang es dem Fürsten Esterházy, einige hervorragende Barytonspieler als Kapellmitglieder in seine Dienste zu ziehen, so Joseph Weigl (d. Aelt.; geb. 1740, 1761–69 in Eisenstadt, gest. 1820 zu Wien), Andreas Lidl (1769—74 in Eisenstadt, gest. nach 1778 zu London), Karl Franz (geb. 1738 zu Langenbielau in Schlesien, 1773–76 in Eisenstadt, gest. 1820 zu München) und Anton Kraft (geb. 1752 zu Rokitzau bei Pilsen, 1778–90 in Eisenstadt, gest. 1820 zu Wien). — Noch im 19. Jahrhundert traten zwei Künstler als Baryton-Virtuosen auf: Sebastian Ludwig Friedel,

[1]) In der „Encyclopédie" (tome XXXV, Genève 1778, p. 523) heißt es: „La grande *viole* qui a 44 [?] cordes, & que les Italiens appellent *viola di bardone:* mais cet inftrument n'est guere connu."

[2]) Die Gesamtzahl der in dem Jahrzehnt 1760–75 entstandenen Kompositionen von Haydn für das Baryton beträgt 175, und zwar waren es: 6 Duos für 2 Barytons, 12 Sonaten für Baryton und Violoncell, 12 Divertimenti für 2 Barytons und Baß, 125 Divertimenti für Baryton, Viola und Violoncell, 17 mehrstimmige Cassationen, 3 Konzerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß. Dazu kommen noch einige Klavier-Divertimenti mit Begleitung von Violinen und Baryton und eine Kantate auf den Tod des Königs Friedrich des Großen (1786) für Gesang mit Barytonbegleitung. (Vgl. C. F. Pohl, „Joseph Haydn", Berlin 1875, 1. Band S. 256/57.) Der größte Teil dieser Kompositionen wurde bei dem Brande des Schlosses Esterház i. J. 1779 ein Raub der Flammen; doch sind noch die Autographen von 90 Divertimenti (mit Viola und Violoncell) und einem Duo im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien vorhanden. Haydn schrieb für ein Instrument mit 6 Griffbrett- und 9 Begleitsaiten in folgender Stimmung:



Von noch erhaltenen Baryton-Kompositionen anderer Autoren seien genannt: Tomasini, Aloys, 24 Divertimenti per Violino, Bariton e Violoncello (Kopie nach dem Eisenstädter Autograph in der Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu

kgl. preuß. Kammermusikus (geb. 1768, gest. 1857 zu Berlin) und Vincenz Hauschka, k. k. Hofbeamter und Direktionsmitglied der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien (geb. 1766 zu Mies in Böhmen, gest. 1840 zu Wien). Hauschka, der auch durch seine Freundschaft mit Beethoven bekannt geworden ist, ließ sich noch i. J. 1823 als Barytonspieler in Wien öffentlich hören.

Als Erbauer ausgezeichneter »Viole da bardone« verdienen Daniel Achatius Stadlmann in Wien (geb. um 1680, gest. 1744) und sein Sohn Johann Joseph St. (geb. um 1720, gest. 1781) Erwähnung; doch ist auch von anderen Meistern in verschiedenen Instrumentensammlungen eine Anzahl trefflich gearbeiteter und z. T. schön ausgestatteter Barytons erhalten, die das nachstehende Verzeichnis in chronologischer Reihenfolge aufführt.

Von dem berühmten Lautenmacher Wendelin Tieffenbrucker in Padua (vgl. Seite 270 u. 273 des Katalogs) ist in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien (No. 94) eine merkwürdige »Viola bastarda« mit 6 Darm- und 15 Metallsaiten vorhanden, die der Wende des 16. u. 17. Jahrhunderts angehört und als unmittelbarer Vorläufer des Baryton angesehen werden kann. (Vgl. die Abbildung auf Seite 67 [Fig. 10] in dem Prachtwerk von S. Schneider über die Wiener Ausstellung 1892. Die eigenartigen Korpuskonturen des Instruments gemahnen an die auf Seite 492 des vorliegenden Katalogs erwähnte »Viola bastarda« von Joachim Tielke). Das Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde“ besitzt ein Baryton mit 6 + 13 Saiten von Magnus Feldlen in Wien 1656 (No. 2), Fürst Esterházy in Eisenstadt ein Baryton mit 7 + 10 Saiten des berühmten Meisters Jacob Stainer in Absam 1660 und das Museum Francisco-Carolinum zu Linz ein Instrument mit 7 + 15 Saiten von Johannes Seelos in Linz 1684. Ein schönes Baryton mit 6 + 22 Saiten von Joachim Tielke in Hamburg 1686 ist im South-Kensington (Victoria and Albert-) Museum zu London (No. 115) vertreten[1]; ein kleineres Instrument desselben Meisters v. J. 1687 mit 6 + 11 Saiten war ca. 1870 in der „Society of Antiquaries“ zu London ausgestellt. (Cf. Engel's Catalogue, p. 265.) Ein aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammendes Baryton von Paul Alletsee in München

---

Wien); Krause, Johann Georg, IX Partien auf die Viola Paradon, gewidmet dem Herzog Christian Ulrich von Württemberg (Druck; Exemplar in der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden; s. Seite 504); eine (anonyme?) Sammlung von 101 Stücken in der Kgl. Landesbibliothek zu Cassel (Manuskript aus der Zeit um 1700); Burgksteiner Joseph, 24 Divertimenti für Bariton, Viola u. Baß (Ms.), Neumann, 24 Divertimenti per il Pariton, col Viola e Basso (Ms.). (Ueber die letzten beiden Werke, die sich jetzt im Besitze des Konzertmeisters G. Gutsche in Berlin befinden, vgl. Katalog 169 des Antiquariats Leo Liepmannssohn-Berlin, No. 170 u. 679.) Ferner schrieben Andreas Lidl, Anton Kraft, Niemecz, Wenzel Pichl, Ferdinand Paër, Joseph Weigl d. Aelt., Joseph Eybler u. a. für das Baryton.

[1]) Rühlmanns Angabe (Atlas Taf. XII Fig. 3), daß sich das betreff. Instrument in der Sammlung der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien befände, beruht auf einer Verwechslung.

mit 6 + 11 Saiten gehört C. Claudius in Kopenhagen, ein Baryton mit 6 + 13 Saiten von Heinrich Kramer in Wien 1714 dem Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" (No. 1). Von Daniel Achatius Stadlmann in Wien (s. o.) sind erhalten: ein Baryton v. J. 1715 mit 6 + 15 Saiten im Musikhistorischen Museum zu Cöln (No. 855; s. unten), ein weiteres Exemplar v. J. 1732 mit 6 + 10 Saiten im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien (No. 3) und ein drittes v. J. 1736 mit 6 + 19 Saiten in der Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 843). In der Sammlung von Alfred Keil-Lissabon befindet sich ein Baryton mit 6 + 15 Saiten von Norbert Gedler (nicht ‚Bedler'!) zu Würzburg 1715 (No. 256), im Museum des „Conservatoire" zu Paris ein zweites Baryton dieses Meisters mit 6 + 18 Saiten v. J. 1723 (No. 168). Aus derselben Zeit stammt ein Instrument mit 4 + 14 Saiten im South-Kensington Museum zu London (No. 1444), das von Jacques Saintprae (Saint-Pré oder Saint-Preux?) in Berlin gebaut ist und ursprünglich Johann Joachim Quantz (geb. 1697, gest. 1773), dem Flötenmeister Friedrichs des Großen, gehört haben soll. Von Johann Joseph Stadlmann in Wien (s. o.) besitzt Fürst Esterházy in Eisenstadt ein Baryton mit 6 + 10 Saiten v. J. 1750 und das „Metropolitan-Museum" zu New York ein zweites Exemplar mit 7 + 20 Saiten v. J. 1779 (No. 1851). Das Bayrische Nationalmuseum zu München bewahrt ein Baryton mit 6 + 13 Saiten von Joh. Andreas Kämbl in München v. J. 1754 (No. 103); das mit der spätesten Datierung versehene Instrument, eine Arbeit von Simon Schödler in Passau 1785 (mit 6 + 11 Saiten), befindet sich im Musikhistorischen Museum zu Cöln (No. 856, s. S. 503 des Katalogs). Undatiert ist ein prächtiges Baryton aus dem 18. Jahrhundert von Friedrich Lang in Nürnberg[1]) im dortigen Germanischen Nationalmuseum; außerdem sind noch einige unsignierte Barytons bekannt, die sich in den Sammlungen des Museums Francisco-Carolinum zu Linz, des Conservatoire zu Brüssel (mit 6 + 16 Saiten; No. 231), des Musikhistorischen Museums zu Kopenhagen (mit 5 + 12 Saiten, No. 391 b; früher der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien gehörig), bei Scheurleer-Haag (mit 10 + 30 Saiten [!]; eine Nachbildung hiervon in der Kgl. Sammlung zu Berlin, No. 844), Galpin-Hatfield (mit 6 + 13 Saiten) und beim Grafen Harrach-Wien (mit 6 + 9 Saiten) befinden.

No. 855. Baryton (Viola da bardone)
mit gedrucktem Zettel: **„Daniel Achatzius Stadlmann, / Lautten- vnd Geigen-Macher / in Wienn / Anno 1715".** An der Rückseite des Halses ist ein durch einen Deckel verschließbares Kästchen zur Aufnahme des Stimmschlüssels angebracht; der Deckel trägt auf der Innenseite die Inschrift: „F. Hn. v. / Hettersdorff" und ist auf der Außenseite mit dem in Elfenbein gravierten Wappen dieser Familie verziert. — Das prächtige Instrument hat die typische gambenähnliche Korpusform des Barytons mit langen nach außen gebogenen Mittelbügeln. Boden und Zargen sind aus wild geflammtem Tiroler Eschenholz und von dreifach

[1]) v. Lütgendorff (a. a. O., 1. Aufl. S. 363) identifiziert Lang mit einem gleichnamigen Nürnberger Stadtpfeifer, der bereits 1608 gestorben ist, doch widerspricht obiges Instrument, das anscheinend erst dem 18. Jahrhundert angehört, dieser Annahme.

aneinander geleimten Adern aus Elfenbein und Ebenholz durchzogen; auch der Deckenrand und die Rückseite des Halses bis zum Wirbelkasten werden von derartigen Adern umsäumt. Der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Die Schallöcher sind schlangenförmig, und zwar sind — wie häufig bei Barytons — in beide Seiten der Decke je zwei gegeneinander gekehrte Schallöcher eingeschnitten. Auf dem oberen Teil der aus feinjährigem Fichtenholz verfertigten Decke befindet sich außerdem ein länglich geformtes Schalloch mit einer Pergament-Rosette. — Das Instrument war im 19. Jahrhundert zu einem Violoncello umgearbeitet gewesen; Saitenhalter, Hals, Griffbrett und Wirbelkasten sind daher ergänzt. Der breite durchbrochene Wirbelkasten ist auf der Rückseite mit einer hübschen Schnitzerei im Rokokostil verziert und läuft in ein nach dem Muster der Altviole von Joh. Udalricus Eberle-Prag v. J. 1749 (No. 796 des Katalogs) geschnitztes Narrenköpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 6 Griffbrettsaiten aus Darm und 15 darunter liegenden metallenen Begleitsaiten; über die Stimmung vgl. die Angaben auf Seite 498. Die Metallsaiten sind abweichend in einem unterhalb des eigentlichen Saitenhalters angebrachten besonderen Saitenhalter eingehängt und an der rechten Seite des Wirbelkastens an eisernen Wirbeln befestigt, die durch einen Stimmschlüssel (s. ob.) angespannt werden. Für die Darmsaiten sind in die linke Seite des Wirbelkastens gewöhnliche hölzerne Wirbel eingelassen.

Gesamtlänge 1,29 m, Korpuslänge 60½ cm, obere Breite 29½ cm, untere Breite 36 cm, Zargenhöhe 12½ cm.

Abbildungen auf Seite 495, Nachbildung des Zettels auf Seite 641.

No. 856. **Baryton** (Viola da bardone)

mit gedrucktem Zettel: „**Simon Schödler, hochfürstl. Hof / Lauten- und Geigenmacher zu / Passau im Jahre 1785**“. Das hübsche Instrument ist offenbar nach einem Modell von Daniel Achatius Stadlmann gearbeitet; jedenfalls stimmt die Korpusform mit dem unter vorhergehender Nummer beschriebenen Baryton des Wiener Meisters genau überein, und auch Form und Anordnung der doppelten Schallöcher und der Rosette entsprechen No. 855. Boden und Zargen sind aus geflammtem Ahornholz und gelblichrot lackiert. Der (ursprünglich anscheinend zu einem anderen Instrument gehörige) von Ahornadern umsäumte Saitenhalter ist aus Palisanderholz und mit einem in Perlmutter gravierten fürstbischöflichen Wappen geschmückt, das die Jahreszahl 1691 trägt. Der Hals ist auf der Vorderseite mit einer (ergänzten ?) Elfenbeinplatte überdeckt, die mit hübsch gravierten Rokoko-Ornamenten verziert ist. Der durchbrochene Wirbelkasten läuft in einen charakteristisch geschnitzten mit einem Hut bekleideten Männerkopf aus.

Der Bezug besteht aus 6 Darm- und 11 Metallsaiten. (Vgl. die Einleitung, Seite 498.) Die Metallsaiten sind an zehn kleinen hölzernen Klötzchen eingehängt, die sich vom unteren Deckenrand aus in schräger Richtung bis zum Steg hinziehen; die beiden tiefsten Saiten sind über ein gemeinsames Pflöckchen gespannt. Im Wirbelkasten sind die Metallsaiten an gewöhnlichen hölzernen Wirbeln befestigt.

Gesamtlänge 1,31 m, Korpuslänge 61½ cm, obere Breite 29¼ cm, untere Breite 36¾ cm, Zargenhöhe 13 cm.

Abbildungen auf Seite 496, Nachbildung des Zettels auf Seite 641.

Die auf Seite 501 erwähnten „Partien" von Joh. Georg Krause sind anscheinend das einzige bisher bekannt gewordene gedruckte Werk für das Baryton. Es erschien etwa 1695—1700 unter folgendem in Kupfer gestochenen Titel: *„IX. Partien| auf die Viola Paradon| aus unterſchiedlichen Tonen| nach der leichſten und beqvemſten art com-| poniret, und auf Verlangen Vornehmer | Liebhaber dieſes Inſtruments | zum Drucke befördert | von | Joh: Georg Krausen | Hoch„Fürstl: Wurtenbg: Oelſsl: Bernst: | Hoff„Musico, und Organiſten in | Gros „ Weigelsdorff."*[1]) Darauf folgt ein Widmungstitel an Christian Ulrich, Herzog von Württemberg und Teck,[2]) nebst 2 Bll. Dedikationstext ebenfalls in Kupferstich, ein Vorbericht und zwei Huldigungsgedichte (4 Seiten in Buchdruck) und wiederum in Kupferstich 26 nur einseitig bedruckte Bll. Notentext in einer der Lautentabulatur ähnlichen Notation; die Stücke sind in Suitenform angeordnet und bestehen in Praeludien, Allemanden, Couranten, Gavotten, Arien, Bourrés und Menuets.

Aus dem Vorbericht „Beneigter Leſer" geht hervor, daß die Stücke für ein Baryton mit 6 Griffbrett- und 18 Begleitsaiten berechnet waren. Die Stimmung „**auf dem oberen Inſtrument oder Viola di gamba** (d. h. der Griffbrettsaiten) **iſt . . wie man insgemein eine Lauten zu ſtimmen pfleget, nehmlich: f d a . f d A . . . . Belangende das Manual oder Unter-Inſtrument, ſo haben theils ſolches mit 16. theils mit 18. andere mit 20. Drat-Säiten bezogen; Die bequemſte Arth aber ſind mit 18. Säiten**", die in chromatischer Anordnung mit doppelter E- und A-Saite gestimmt wurden und eine Halbton-Skala von C—dis ergaben. Ueber die Haltung des Baryton besagt der Vorbericht folgendes: „**Was die Tractation dieſes Inſtrumentes betrifft ſo hat ein Incipient erſtlich in acht zu nehmen / daß er ſich allezeit / ſo viel möglich / recht frey auff einem Stuhl oder Schemmel über Ecke mit gleich auffgerichtetem Leibe ſetze / und das Inſtrument zwiſchen denen wohl von ſich geſtreckten Schenckeln feſt anlege und halte / damit er durch die Knie nicht verbindert werde. Vor daß Andere daß er den Bogen in der rechten Hand mit einem wohlaussgeſtreckten Arm recht frey führe / damit das Ober-Inſtrument oder Viol di Gamba, mit einer annehmlichen Gelindigkeit tractiret werden könne. Anlangende das Manual oder Unterſte-Inſtrument, ſo muß die lincke Hand nicht allzufeſt angeleget werden / damit man ſolche mit einer Behändigkeit nach Erforderung beyder Inſtrument accommodiren könne: Die Säiten in dem Manual müſſen durch den lincken Daumen / mit einer mäſſigen Gelindigkeit geriſſen oder angeſchlagen werden / maſſen das allzuſtarcke Anſchlagen nur ein vieles Summen und unvernehmliches Gethöne verurſachet / zumahlen / wo man keine ordentliche Dämpffung oder ſo genandten Harffen-Zug hat / und wenn eine oder mehr Säiten angeſchlagen ſind / muß der Daumen allzeit auff der nechſtfolgenden Säiten liegen bleiben / und davon nicht eher gehoben werden / biß es die Noth erfordert; außer dieſen man keine Gewißheit in der lincken Hand bekommen kan.**"

[1]) Im Kreise Oels, Regierungsbezirk Breslau.

[2]) Herzog Christian Ulrich von Württemberg-Teck hatte das Fürstentum Oels in Schlesien erheiratet und erhielt Bernstadt zum Anteil. Er war der dritte Sohn des Herzogs Sylvius Nimrod von Württemberg und starb i. J. 1704. (Siehe Eitners Quellenlexikon, V. Band S. 431.)

Symphonia Plato

nis cum Aristotele: & Galeni cũ Hippocrate D. Sympho=
riani Chãperij. Hippocratica philosophia eiusdem.
Platonica medicina de duplici mundo: cum eiusdẽ scholijs.
Speculum medicinale platonicum: & apologia literarũ hu=
maniorum.

Quæ omnia vẽundantur ab Iodoco Badio.

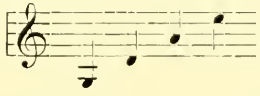
Impressum est hoc opus apud Badiũ Parrhisijs. An=
no salutis. MD. XVI. XIIII. Calen. Maias.

(Betreffs des auf voriger Seite nachgebildeten Holzschnitts
siehe Fußnote 2 auf Seite 510.)

Vorlage im Besitz des Museums

Violinen.

Die Violinfamilie, zu der die Violine als Diskant-, die Bratsche (Viola) als Alt-, das Violoncello als Tenor- und Baryton- und (mit einer kleinen Einschränkung) der Contrabaß als Baß-Instrument gehören, bildet als wichtigste und bedeutsamste Instrumentengruppe Kern und Grundlage des klassischen und modernen Orchesters. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, nahm sie in der musikalischen Praxis der Barockzeit einen mit den Violen ziemlich gleichberechtigten Rang ein, bis mit dem Anbruch des Rokoko eine Wandlung eintrat, die die Stellung der Violen allmählich ins Wanken brachte und die Vorherrschaft der Violininstrumente im Orchester und in der Kammermusik entschied, während sich als Soloinstrumente einzelne Violen (Viola da gamba, Viola d'amore, Baryton) noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Gebrauch erhielten.

Die Entstehungsgeschichte der Violine ist bereits in dem der »Lira da braccio« gewidmeten Abschnitt des Katalogs (S. 383 f.) berührt worden, so daß an dieser Stelle hierauf verwiesen werden kann. Der Umstand, daß die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Bauart, durch die sich die Violininstrumente von den Violen unterscheiden, zuerst bei der italienischen »Lira da braccio« zur Ausbildung gelangen, die auffallende Verwandtschaft der in Quinten erfolgenden Stimmung der Griffbrettsaiten der »Lira da braccio« mit der Stimmung der Violine:

und die Tatsache, daß das Verschwinden der Armlyra mit dem Auftauchen und der allmählichen Ausbreitung der Violine zeitlich ungefähr zusammenfällt, bilden die hauptsächlichsten Beweisgründe für die Annahme, die »Lira da braccio« als Bindeglied zwischen Viole und Violine und als unmittelbaren

Vorläufer der Violine zu betrachten. Wenn es auch der Wissenschaft bisher nicht gelungen ist, die eigentliche „Erfindung“ dieses wichtigsten modernen Orchesterinstruments auf einen genau abzugrenzenden Zeitraum oder einen bestimmten Meister zurückzuführen, so kann es doch — wie schon auf Seite 401 des Katalogs gesagt — als erwiesen gelten, daß die durch zielbewußte Umwandlungen aus der »Lira da braccio« hervorgegangene Violine in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts auf italienischem Boden entstanden sein muß und ihre Erfindung nicht als die Tat eines einzelnen Künstlers, sondern als allmähliches Ergebnis eines Zusammenwirkens verschiedener zeitgenössischen Meister aufzufassen ist. Ebenso ist bereits erwähnt worden, daß als Geburtsstadt der Violine neben Brescia, wo ihr Bau seine erste Blütezeit erlebte, auch Venedig in Betracht kommen könne, da hier die Pflege der »Lira da braccio« um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in ganz besonderer Gunst stand.

Obschon die ältesten Vertreter des Lauten- und Violenmachens in Italien eingewanderte Deutsche oder deutscher Abstammung waren, so ist trotzdem der Bau von Violinen von Anfang an ein spezifisch italienischer Kunstzweig gewesen, der sich in seinem Heimatlande rasch prächtig entfaltete und die Bestrebungen aller anderen Länder auf diesem Gebiete weit übertraf. Der Versuch, den Ruhm des ersten Violinbauers — von Namen wie Testator il Vecchio in Mailand und Giovanni Kerlino in Brescia ganz abgesehen — dem Lauten- und Violenmacher Gaspard Duiffopruggar (Kaspar Tieffenbrucker; geb. 1514 zu Füssen [vgl. Seite 270 des Katalogs], gest. 1570 oder 1571 zu Lyon) zuzuerkennen, hat sich als haltlos herausgestellt; die ihm zugeschriebenen, ohnehin mit viel zu frühen Datierungen versehenen sechs „Violinen“ erwiesen sich als äußerst geschickt gearbeitete Fälschungen des französischen Geigenbauers Jean Baptiste Vuillaume. Als erster Violinbauer von grundlegender Bedeutung ist vielmehr Gasparo Bertolotti, nach seinem Geburtsort Gasparo da Salò genannt, anzusehen (geb. 1540 zu Salò am Gardasee, gest. 1609 zu Brescia), der Begründer der sogenannten Schule von Brescia. „Hier schlossen sich zuerst talentvolle Schüler an treffliche Meister an, und bildeten eine Schule von ausgesprochener Eigenart, wenn auch nur von kurzer Blüte. Die Vorbedingungen müssen jedoch in Cremona von vornherein viel günstiger gelegen haben, wo das fast gleichzeitige Auftreten einer ganzen Reihe von Meistern ersten Ranges an das Wunderbare grenzt. Hier bekam die Violine ihre endgültige Gestalt in solcher Vollendung, daß sie unverändert bis auf den heutigen Tag das vollkommenste Musikinstrument geblieben ist, trotzdem alle andern neben ihr gebräuchlichen Instrumente ununterbrochen verbessert wurden.“ (v. Lütgendorff.)

Die dem dumpfen und leicht näselnden Klange der Violen weit überlegene Kraft und Fülle ihres Tones verdanken die Violininstrumente den in mehrfacher Beziehung von den Violen wesentlich verschiedenen Eigentümlichkeiten ihrer Bauart, die sich in vollendeter Weise in dem von den großen Brescianer und Cremoneser Meistern geschaffenen klassischen Violinmodell ausprägen: „Decke und Boden sind stets gewölbt; und zwar mehr oder weniger je nach der individuellen Manier des Erbauers. Eine mäßige Höhe bleibt nun für die Zargen festgesetzt, die bedeutend niedriger als bei den Violen ist. Die Besaitung reduziert sich ständig auf vier Saiten, welche quintenweise gestimmt werden. Das Griffbrett hat nie mehr Bünde und kann demgemäß nun schmal und oval in der Form sein. Die Schallöcher, deren die Violine nun immer nur zwei hat, befinden sich rechts und links vom Stege und nehmen bleibend die Form des Buchstaben *f* an. Die Breitseiten sind oben und unten in vollkommenem Halbkreise abgerundet und damit die Gestalt zu schönem Gleichmaß ausgebildet. An diese Hauptunterscheidungen reihen sich nun noch die folgenden Details. Die Ausschweifungen der Decke und des Bodens, welche den Mittelzargen entsprechen, haben nun genau die Form eines lateinischen C. Wie schon erwähnt, sind die Hals- und Breitteile des Körpers oben und unten in einem vollkommenen Halbkreis geformt, weshalb die Zargen in ganz gleicher Gestalt aneinander sich fügen. Nur der Boden hat an der Stelle, wo der Hals angefügt ist, ein kleines über den Halbkreis vorspringendes Stückchen Holz, das sogenannte Blättchen, welches den Ansatz des Halses bedeckt. Dann haben noch die beiden Enden der Hals- und Breitteile, welche diese nach dem Mittelteile zu bilden, kurze und leichte Einbiegungen vor den vier Mittelecken, sowohl an jeder Seite als an Decke und Boden zugleich, wodurch die Mittelecken schärfer hervortreten. Es sind ferner die Mittelecken selbst, die überhaupt nur bei der Violine und ihren Genossen zu finden sind, weil sie hier als Schutzmittel für die nun an dieser Stelle sehr dünnen Zargen dienen. Schließlich ist noch des Randes zu gedenken, welcher um Decke und Boden herum von den Zargen um 3 mm hervorspringt und an seiner äußeren Kante leicht abgerundet ist, was das Abheben der Decke bei Reparaturen etc. ermöglicht. Ueber dem Rande laufen an der Decke und dem Boden die Aederchen oder Flödeln nur mehr als bloße Verzierungen hin. Sie sind kaum $^1/_4$ Linie breite Holzspäne, von denen entweder die beiden äußeren weiß und der innere derselben schwarz ist oder umgekehrt.“ (Rühlmann, a. a. O., S. 273.) Auch die inneren Bestandteile des Korpus, wie die zur Verstärkung der Zargen dienenden Eckstöckchen, Klötze und Gegenzargen, und die die Resonanz wesentlich beeinflussenden Teile, der Baßbalken und der Stimmstock (auch „Seele“ genannt), erfuhren durch die italienischen Geigenbauer endgültige Vervollkommnung.

Ebensowenig wie über die eigentliche Entstehung der Violine hat die Forschung bisher über die Anfänge ihrer Ausbreitung — die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts — nennenswerte Ergebnisse geliefert; erst von der Mitte des Jahrhunderts ab beginnt sich das Dunkel etwas zu lichten.[1]) Auffallend ist es, daß sich verschiedene frühe Erwähnungen der Violine in französischen Archivalien finden, so daß es den Anschein erwecken könnte, als ob das neue Instrument zunächst in Frankreich größere Verbreitung als in seinem Heimatlande Italien gefunden hätte[2]). Allerdings erscheint es fraglich, ob die französische Bezeichnung »Violon« von Anfang an mit dem italienischen Begriff »Violino« zu identifizieren sei, denn in lothringischen Urkunden z. B. kommt bereits i. J. 1490 der Ausdruck *„joueur de Violon"* vor[3]) — also schon zu einer Zeit, in der die Violine kaum existiert haben dürfte. Vielleicht entsprach das Wort »Violon« damals noch dem italienischen »Violone« und der deutschen »Groß-Geige« (s. Seite 367) und nahm erst einige Jahrzehnte später seine eigentliche Bedeutung an. Von König Franz I. (reg. 1515—1547) ist bekannt, daß er acht *„violons et joueurs d'inſtruments"* in seinen Diensten hatte; auch am Hofe der Herzöge von Lothringen sind *„joueurs de violons"* seit 1555 nachweisbar. Bei der 1550 zu Rouen gefeierten Vermählung des Königs Heinrich II. (reg. 1547—1559) mit Catharina v. Medici werden ebenfalls Violinspieler erwähnt usw. Ferner findet sich in einer zu Lyon i. J. 1556 erschienenen Schrift **„Epitome muſical de tons, ſons et accordz ès voix humaines, fleuſtes .... violes et violons"** von Philibert Jambe-de-Fer die älteste bisher aufgefundene Beschreibung

[1]) Fétis ist im Irrtum, wenn er in seiner Schrift über Stradivari (Paris 1856, p. 46) behauptet, die Violinen würden bereits von Lanfranco in seinem 1533 erschienenen Werke **„SCINTILLE DI MVSICA"** (vgl. Seite 385 [Fußnote 1] des vorlieg. Katalogs) erwähnt: das letzte Kapitel des Buches (p. 142: **„Dei Violoni da taſti: & da Arco"**) behandelt nicht die Violinen, sondern die quartenmäßig gestimmten sechssaitigen Violen oder Gamben (s. Seite 368). Der Abschnitt auf Seite 137: **„Delle Violette da Arco ſenza tasti"** bezieht sich auf die im 16. Jahrhundert gebräuchlichen dreisaitigen rebecartigen »kleinen Geigen« (vgl. Seite 331 des Katalogs).

[2]) Eine bemerkenswert frühe Darstellung der entwickelten Violinform fand der Verfasser des vorlieg. Katalogs auf dem Titelholzschnitt eines 1516 zu Paris gedruckten Buches **„Symphonia, Platonis cum Ariſtotele : & Galeni cu[m] Hippocrate"** von Symphorianus Camperius (s. das Faksimile auf Seite 505. Die beiden viersaitigen Instrumente, die die im Vordergrunde sitzenden Spieler zwischen den Knien halten, zeigen bereits deutlich ausgeprägte Violinform. Merkwürdig sind die an die Laute und »Groß-Geige« erinnernden runden Schallöcher in der Mitte der Decke und die zurückgebogene schneckenartige Windung der Wirbelkästen). — Das wertvolle und seltene Buch wurde für die Museumsbibliothek erworben.

[3]) Cf. Albert Jacquot, La Musique en Lorraine (Paris 1886, p. 22. Quelle: Henri Lepage, Les Archives de Nancy). Weitere wichtige Aufschlüsse hierüber dürfte das Werk „La lutherie lorraine et française" von Albert Jacquot enthalten, dessen Erscheinen noch i. J. 1912 zu erwarten steht.

der viersaitigen in Quinten gestimmten Violinen[1]) — Tatsachen, die zur Genüge die frühe Pflege der Violine in Frankreich beweisen. — Mit der Mitte des 16. Jahrhunderts nimmt auch die Blütezeit des Violinbaues in Brescia und Cremona ihren Anfang, und von diesem Zeitpunkt ab beginnt der rasche Siegeszug des neuen Instruments, das sich mit dem Anbruch des 17. Jahrhunderts bereits über ganz Europa verbreitet hatte.[2]) Auch in Deutschland waren die Violinen bald so bekannt und allgemein gebräuchlich, daß z. B. Praetorius in seinem „Syntagma musicum" eine nähere Beschreibung für überflüssig erachtet („Vnd demnach dieſelbige jedermänniglichen bekandt / iſt da von . . . etwas mehr anzudeuten und zu ſchreiben vnnötig"); das XXII. Kapitel der „Organographia" beschränkt sich auf folgende kurze Angaben: „Viola, Viola de bracio; Item: Violino da brazzo; Wird ſonſten eine Geige / vom gemeinen Volck aber eine Fiddel / vnnd daher de bracio genennet / daß ſie vff dem Arm gehalten wird. Deroſelben Baß- Tenor- und Diſcantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola, auch Rebecchino[3]) genennet wird) ſeynd mit 4. Säiten; die gar kleinen Geiglein aber . . . mit drey Säiten bezogen (vff Frantzöſiſch Pochetto genant) vnd werden alle durch Quinten geſtimmet . . ." — Die Abbildungen auf Tafel XXI der „Sciagraphia" zeigen außer den „kleinen Poschen" (Pochetten; s. S. 337 f. des Katalogs) und der „Tenor- und Baßgeig" (älteren und größeren Formen der Bratsche und des Violoncells) die „rechte Diskantgeig", d. h. die eigentliche Violine mit einer Gesamtlänge von 56,4 und einer Korpuslänge von 35,4 cm, und die „Diſcant-Geig ein Quart höher", eine kleine Violine, die unter dem Namen »Violino piccolo« bekannt ist und eine Quarte höher als die Violine (oder eine Oktave höher als die Bratsche) gestimmt wurde (siehe Seite 358 des Katalogs).

*

[1]) Cf. J. B. Weckerlin, Derniers Musiciana (Paris 1899). Auch ein Bericht, der zum ersten Male die Violine als Handelsgegenstand erwähnt, ist aus dieser Zeit erhalten: i. J. 1559 verkaufte Pietro Lupo zu Antwerpen an einen in Diensten des Utrechter Magistrats stehenden Musiker *„cinq violons renfermés dans leurs étuis"* zum Preise von 72 Livres.

[2]) Authentische Violinen aus dem 16. Jahrhundert haben sich nur in geringer Zahl erhalten. Außer verschiedenen Amati-Instrumenten, die aber bereits die klassische Periode der Geigenbaukunst eröffnen, ist eine Violine früher Form und anscheinend böhmischen Ursprungs aus dem Jahre 1575, die im Bachhaus zu Eisenach (No. 47) aufbewahrt wird, und eine i. J. 1581 gebaute Violine von Ventura Linarolo in Venedig, die zu der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien gehört (No. 107), hervorzuheben.

[3]) Mit »Violetta piccola« wurde eigentlich die Diskantgambe bezeichnet (s. Seite 435 des Katalogs); später ging die Benennung »Violetta« auf die Altgeige oder Bratsche über (s. Seite 537). »Rebecchino« ist das Deminutiv von »Rebec« oder »Klein-Geige« vgl. Seite 330).

Der Hauptmeister der von Gasparo Bertolotti (da Salò) begründeten Brescianer Schule, deren Blüte etwa in die Jahre 1560–1625 fällt, ist Giovanni Paolo Maggini (geb. 1582, gest. um 1632 zu Brescia); außerdem verdienen Erwähnung: Bartolomeo Obici zu Verona (in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts), ein gleichnamiger Obici (um die Mitte des 18. Jahrhunderts), Gaetano und Domenico Pasta (ca. 1710–1730) u. a. — Die Schule von Cremona, die an Bedeutung alle anderen Schulen weit übertraf, blühte über zwei Jahrhunderte (1550–1760); als ihr Begründer gilt Andrea Amati (geb. um 1535, gest. nach 1611), der Stammvater der berühmten Geigenbauerfamilie und der Vater von Antonio (geb. um 1558, gest. nach 1640) und Gierolamo (Hieronymus) Amati (geb. um 1556, gest. 1630); der Sohn des letzteren, Nicola Amati (geb. 1596, gest. 1684), ist das künstlerisch hervorragendste Mitglied der Familie. Als ausgezeichnetste Schüler und Nachahmer der Amati seien genannt: Andrea Guarneri (geb. um 1626, gest. 1698), seine beiden Söhne Pietro Giovanni G. (geb. 1655, gest. nach 1728) und Giuseppe Gian Battista (Joseph) G. (geb. 1666, gest. nach 1738), sowie besonders deren Vetter Giuseppe G. del Gesù (geb. 1687, gest. nach 1742); Francesco Ruggeri (geb. um 1615) und dessen Söhne Giacinto Gio. Battista R. (geb. um 1640) und Vincenzo R. detto il Per (geb. um 1655); Giovanni Battista Rogeri (geb. um 1650); Giovanni Tononi zu Bologna (geb. um 1660) u. a. Ebenfalls ein Schüler von Nicola Amati war Antonio Stradivari (geb. um 1645, gest. 1737), in dem die Cremoneser Schule ihren Gipfel erreichte; „der Meister aller Meister der Geigenmacher, ein genialer Künstler, der nicht mehr erreicht und noch weniger übertroffen werden konnte". (v. Lütgendorff.) Zu Stradivaris bedeutendsten Schülern zählen: Carlo Bergonzi (geb. um 1675, gest. 1747) und dessen Sohn Michel-Angiolo B. (geb. um 1715, gest. um 1765), Alessandro Gagliano in Neapel (geb. um 1640, gest. 1725) und dessen Sohn Nicola G. (geb. um 1665, gest. 1740); Lorenzo Guadagnini (geb. um 1685 zu Piacenza, gest. um 1765) und dessen Sohn Giambattista G. (geb. 1711 zu Cremona, gest. 1786 zu Turin) u. a. — Tochterschulen von Brescia und Cremona bildeten sich in Mailand, Venedig, Florenz, Neapel; auch in Mantua, Parma, Ferrara, Modena, Pisa, Rom etc. waren hervorragende Meister ansässig. Erwähnenswert sind Alessandro Gagliano (s. ob.) als Begründer des Neapolitaner Geigenbaues und dessen Söhne, die Familien Grancino und Testore in Mailand, Gabrielli in Florenz, David Tecchler in Venedig und Rom (geb 1666 zu Salzburg, gest. nach 1743), Goffredo Cappa in Saluzzo (geb. um 1647, gest. 1717), Domenico Montagnana (geb. um 1690, gest. um 1750) nebst Santo Seraphin in Venedig (geb. um 1660 zu Udine, gest. um 1740) u. v. a.

Auch in Deutschland hatte der Geigenbau einen Meister aufzuweisen, der den besten italienischen Meistern als ebenbürtig galt und dessen Ruhm bei seinen Zeitgenossen den Ruf der Amati und Stradivaris noch übertraf: Jacob Stainer (geb. 1621 zu Absam, gest. 1683), der Ahnherr der Tiroler Schule, die weiterhin auch den Geigenbau in Bayern (Augsburg, Nürnberg, München), Schwaben (Schwarzwald) und Oesterreich (Salzburg, selbst Wien) beeinflußte. — Dank seiner natürlichen Vorzüge war Tirol mit seinen Grenzgebieten (Allgäu, Vorarlberg und Oberbayern) von jeher ein

Hauptsitz der deutschen Lauten- und Violenmacherkunst gewesen; als Vorort des Geigenbaues gelangte gegen Ende des 17. Jahrhunderts namentlich durch die Familie Klotz der Ort Mittenwald an der Grenze zwischen Bayern und Tirol zu großer Bedeutung. Der eigentliche Gründer der ausgedehnten Mittenwalder Geigenindustrie ist Mathias Klotz d. Aelt. (geb. 1653, gest. 1743), dem aber sein Sohn Sebastian Anton K. (geb. 1696, gest. ca. 1745) und sein Enkel Joseph (Thomas) K. (geb. 1743, gest. ca. 1810) an Bedeutung überlegen sind. — Neben der Tiroler ist die böhmische, die ihre Hauptsitze in Prag und Schönbach hatte, die wichtigste deutsche Schule. Von Schönbach aus verbreitete sich der Geigenbau nach dem benachbarten sächsischen Vogtlande und schuf sich hier — ähnlich wie es in Mittenwald der Fall war — in dem Ort (Mark-)Neukirchen einen Mittelpunkt, dessen Instrumentenindustrie noch heute in Flor steht, wenn die Kunst auch großenteils zum Handwerk oder zur Massenanfertigung herabgesunken ist. — Die Prager Meister suchten in ihrer Arbeit die Merkmale der deutschen und italienischen Schule zu vereinen; hervorzuheben sind Thomas Edlinger (geb. 1662 zu Augsburg, gest. 1729 zu Prag) und besonders Johannes Udalricus Eberle (Eberll; geb. 1699 zu Vils, gest. 1768 zu Prag). Von anderen deutschen Meistern sind erwähnenswert: Daniel Achatius Stadlmann in Wien (geb. um 1680, gest. 1744), der beste Nachahmer Stainers, und dessen Sohn Johann Joseph St. (gest. 1781), Paul Aletsee in München (gest. 1738), Leopold Widhalm in Nürnberg (gest. 1781), Zacharias Fischer in Würzburg (geb. 1730, gest. 1812) u. a. — Der Hauptgrund, weshalb die Erzeugnisse der deutschen Geigenbauer in der heutigen Wertschätzung so außerordentlich tief unter den Arbeiten der italienischen Meister stehen, ist der, daß die im 17. und 18. Jahrhundert vorherrschende Geschmacksrichtung ihr Ideal in dem flötenartig-süßen, aber wenig ausgiebigen Ton der Amati- und Stainer-Geigen erblickte, während sich in Italien schon früh eine Wandlung des Geschmacks zugunsten größerer Klang- und Tragfähigkeit des Tons, wie ihn die flach gebauten Instrumente Stradivaris und Guarneris aufweisen, vollzogen hatte. Aehnlich wie in Deutschland verblieb auch in England der vermutlich durch Jacob Rayman i. J. 1620 eingeführte Geigenbau sehr lange unter dem Einfluß des Stainer-Typs und wandte sich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts dem Cremoneser Modell zu. Zu den besten englischen Meistern gehören: Benjamin Banks in Salisbury (geb. 1727, gest. 1795), Richard Duke (geb. ca. 1730), Bernhard Fendt (geb. um 1755 zu Innsbruck [?], gest. ca. 1832 zu London) und die aus Brampton in Cumberland stammende Familie Forster, deren bedeutendstes Mitglied William F. („Old Forster"; geb. 1739 zu Brampton, gest. 1808 zu London) ist.

Viel früher wurden dagegen in Frankreich, das übrigens in der Stadt Mirecourt in den Vogesen einen seit dem 17. Jahrhundert bestehenden Hauptsitz des Instrumentenbaues nach Art Mittenwalds und Markneukirchens besitzt, italienische Vorbilder nachgeahmt, wenn auch selbst die besten französischen Geigenbauer des 18. Jahrhunderts im Vergleich zu den Italienern nur als Meister zweiten Ranges bezeichnet werden können. Die hervorragendsten Namen gehören der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts an; es sind: Nicolaus Lupot (geb. 1758 zu Stuttgart, gest. 1824 zu Paris; der „französische Stradivari"), dessen Schüler und Schwiegersohn Charles François

Gand (geb. 1787 zu Versailles, gest. 1845 zu Paris), François Louis Pique (geb. 1758 zu Roret bei Mirecourt, gest. 1822 bei Paris), Jean Baptiste Vuillaume (geb. 1798 zu Mirecourt, gest. 1875 zu Paris) etc. — Im holländischen und flämischen Geigenbau läßt sich bezüglich des Modells eine ähnliche Erscheinung wie in Frankreich beobachten. Als erwähnenswerte Meister seien genannt: Hendrik Jacobsz (geb. ca. 1650) und Pieter Rombouts in Amsterdam (geb. 1674), ferner Mattys Hofmans in Antwerpen (wirkte ca. 1685—1725).

Sinfonia
CONVENIT IGITUR — IN GESTU NEC
VENUSTATEM CONSPICUAM, NEC TURPITU
DINEM ESSE, NE AUT HISTRIONES
AUT OPERARII VIDEAMUR ESSE

Leopold Mozart als Violinspieler.

Titelbild zu seiner „Violinschule“, Augsburg 1756.

Kupferstich von L. Andreas Fridrich nach einer Zeichnung von G. Eichler.

Violinen des 18. und 19. Jahrhunderts.

NB. Das Museum sammelt grundsätzlich keine Violinen, Bratschen und Violoncelli der großen italienischen, deutschen und französischen Meister, um diese wertvollen Instrumente den Künstlern und der Oeffentlichkeit nicht zu entziehen. Die in der nachstehenden Abteilung aufgeführten Violinen sind daher fast ausnahmslos Arbeiten weniger bedeutenden Ranges und gehörten größtenteils den ehemaligen Sammlungen de Wit-Leipzig und Kraus-Florenz an.

No. 857. Violine

mit geschriebenem Zettel: „**Johann Vlrich Fischer / laud vnd Geig macher / in landshuet 1726**“. Decke und Boden des gut gearbeiteten Instruments sind ziemlich hoch gewölbt; der Lack ist von rötlichgelber Färbung. Die beiden Bodenhälften sind aus zwei nicht zu einander passenden Holzstücken zusammengesetzt. Die *f*-Löcher zeigen etwas unregelmäßigen Schnitt. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Gesamtlänge 58½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 614.

No. 858. Violine

mit gedrucktem Zettel: „**Paulus Alletsee / Hof Lauten- und Geign / macher in München 1730**“. Das schöne Instrument, die wertvollste Geige des Museums, hat hoch gewölbten Boden und ebensolche Decke. Der etwas geronnene Lack ist von feurigroter Färbung. Die *f*-Löcher haben ziemlich gedrungene Form. Der Wirbelkasten läuft in ein hübsch geschnitztes Löwenköpfchen aus.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Abbildung auf Seite 517, Nachbildung des Zettels auf Seite 603.

No. 859. Violine

(mit unechtem Zettel von Antonio Amati); Tiroler Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich von einem Mitglied der Familie Klotz in Mittenwald. Der Lack ist von goldgelber Färbung. Die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz.[1])

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 20 cm, Zargenhöhe 4 cm.

No. 860. Violine,

wahrscheinlich ebenfalls von einem Mitglied der Familie Klotz in Mittenwald aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von braungelber Färbung.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35¾ cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3½ cm.

[1]) Wo nichts anderes bemerkt ist, sind Boden und Zargen aus geflammtem Ahornholz.

No. 861. Violine,
ebenfalls Mittenwalder (Klotz'sche) Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; mit gedrucktem Reparaturzettel: *„Franz Simon, Hof- und bürgerl. / Lauten- und Geigenmacher zu / Salzburg 1797* [geschrieb.] *reparavit 46"* Boden und Decke sind ziemlich stark gewölbt. Die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz. Der Lack ist von dunkelroter Färbung.
Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20 cm, Zargenhöhe 3¾ cm.
Nachbildung des Reparaturzettels auf Seite 641.

No. 862. Violine
(mit unechtem Zettel von Pietro Guarneri); italienische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Boden und Decke sind ziemlich stark gewölbt; der anscheinend später erneuerte Boden stammt vielleicht von Daniel Achatius Stadlmann in Wien. Der Lack ist von hellgelber Färbung.
Gesamtlänge 58½ cm, Korpuslänge 36¼ cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 4 cm.

No. 863. Violine
mit gedrucktem Zettel: **„Johann Michael Simman Geigen-/macher in Mittenwald an der Jsar / 17--"** (die Jahreszahl ist nicht ausgefüllt). Der Zettel gehört vermutlich nicht in das Instrument, das den Eindruck französischen Ursprungs (Mirecourt?) macht, während die später angesetzte Schnecke Tiroler Arbeit ist. Boden und Decke sind gut gewölbt. Der Lack ist von bräunlichroter Färbung.
Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 35¾ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 641.

No. 864. Violine,
Mittenwalder Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Lack ist von hellgelber Färbung. Boden und Decke sind hoch gewölbt. Der (ursprünglich nicht dazugehörige) Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Löwenköpfchen aus.
Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16 cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3½ cm.

No. 865. Violine
mit gedrucktem Zettel: **„Johann Ulrich Fichtl, in / Mittenvvald, An. 1763"**. Boden und Zargen des gut gearbeiteten Instruments sind aus schlichtem Ahornholz. Der Lack ist von gelbroter Färbung.
Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 35¾ cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 20 cm, Zargenhöhe 3¾ cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 614.

No. 866. Violine
mit gestochenem Zettel: **„Carolus Hellmer/me fecit Pragae. 1765"**. Der Lack ist von rotbrauner Färbung. Die Decke ist hoch gewölbt.
Gesamtlänge 58½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.
Nachbildung des Zettels auf Seite 624.

(In etwas kleinerem Maßstabe
als die beiden unteren Abbildungen.)

No. 867. Violine,
Venezianer Arbeit
a. d. 18. Jahrhundert.

Text: Seite 519.

No. 858. Violine
von Paul Aletsee,
München 1730.

Text: Seite 515.

No. 868. Violine
von Philipp Achner,
Mittenwald (ca. 1780).

Text: Seite 519.

No. 881. Violine
aus Messingblech,
Ravenna 1845.

Text: Seite 524.

No. 888. Violine
von Joh. Georg Staufer,
Wien 1828.

Text: Seite 529.

No. 893. Violine,
deutsche Arbeit
aus dem 19. Jahrhundert.

Text: Seite 530.

No. 867. Violine,
anscheinend Venezianer Arbeit aus dem 18. Jahrhundert nach Art von Hieronimus Amati. Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von bräunlichgelber Färbung. (Der von Elfenbeinadern durchzogene Saitenhalter ist moderne Ergänzung.)

Gesamtlänge 58 cm, Korpuslänge 35 cm, obere Breite 16 cm, untere Breite 19½ cm, Zargenhöhe 3¼ cm.

Abbildung auf Seite 517.

No. 868. Violine
mit gedrucktem Zettel: „**Philipp Achner in Mitten- wald an der Ifer. An. 17..**“; die beiden letzten (geschriebenen) Ziffern sind bereits stark verblaßt. Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von bräunlichgelber Färbung. Die Decke ist aus besonders feinjährigem Holz.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Abbildung auf Seite 517, Nachbildung des Zettels auf Seite 603.

No. 869. Violine
mit gedrucktem Zettel: „**Johann Gottlob Pfretzfchner, / prope Violino car Respontent** [!], / **Romani cremona** [!]. **1799**“.[1]) Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von rotgelber Färbung. Die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 35¾ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 636.

No. 870. Violine
(mit unechtem Zettel von Domenico Montagnana-Venedig); jedenfalls eine gute Tiroler Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Der Lack ist von hellgelber Färbung.

Gesamtlänge 61½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

No. 871. Violine,
Klingenthaler Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Der Boden des gut gearbeiteten Instruments ist aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von braungelber Färbung. (Der mit einem eingelegten Perlmutterschild verzierte Saitenhalter ist moderne Ergänzung.)

Gesamtlänge 59½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16¼ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

No. 872. Violine
(mit unechtem Zettel von Joseph Klotz-Mittenwald); das Instrument macht den Eindruck einer flämischen Arbeit von der Wende des

[1]) „Sein gedruckter Zettel — eine sinnlose Aneinanderreihung unverstandener, teilweise falsch geschriebener Fremdworte — ist ein typischer Beweis für die damals grassierende Sucht, auch der gewöhnlichsten Arbeit durch einen fremdartig lautenden Zettel einen italienischen Anstrich zu geben.“ (de Wit, Geigenzettel alter Meister, 1. Teil, S. 11.) — Denselben nicht gerade in ciceronianischem Latein abgefaßten Zettel verwendet auch ein anderes Mitglied der Markneukirchner Geigenmacherfamilie, Carl Friedrich Pfretzschner (geb. 1744, gest. 1798. Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 2. Aufl. S. 635.)

18. Jahrhunderts. Der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16 cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

No. 873. Violine (sog. „Dreiviertel-Violine")
mit unechtem Zettel von Gianfrancesco Pressenda (Turin 1814); das sorgfältig gearbeitete Instrument ist jedoch anscheinend eine authentische Arbeit Pressendas. Der Lack ist von schöner rötlichgelber Färbung. Der Boden ist aus einem Stück wildgeflammten Ahornholzes gearbeitet. (Die Schnecke ist moderne Ergänzung.)

Gesamtlänge 56½ cm, Korpuslänge 33½ cm, obere Breite 15¾ cm, untere Breite 19½ cm, Zargenhöhe 3½ cm.

Die sog. „Dreiviertel-" und „halben Violinen" dienen den Kindern zur Erleichterung des Erlernens des Violinspiels und unterscheiden sich von den eigentlichen („ganzen") Geigen nur durch ihre etwas geringere Größe und Mensur. Die „halbe Violine" verhält sich zur „ganzen Geige" ungefähr wie 8:9, die „Dreiviertel-Violine" wie 17:18.

No. 874. Violine
(mit unechtem Zettel von Domenico Rogieri-Cremona), vielleicht eine Arbeit von Andreas Engleder in München aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von rötlichgelber Färbung. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz.

Gesamtlänge 59½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16¼ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 4 cm.

No. 875. Violine
mit Brandstempel im Innern: „**in urbe Cremoniae** [!] / **REMY**"; französische Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Lack des gut gearbeiteten dekorativen Instruments ist von gelblichbrauner Färbung. Saitenhalter und Wirbel sind mit Perlmuttereinlagen verziert; die Schnecke ist mit Goldornamenten bemalt. Den Boden bedeckt eine in Gold und Braun gehaltene, hübsch ausgeführte Malerei, die eine Szene aus Homers „Ilias" darstellt: der Meeresgott Poseidon unterstützt die Achaier beim Kampf um die Schiffe (*„Vid. Hom. Iliad. Lib. XIII"*)[1])

Gesamtlänge 59½ cm, Korpuslänge 36 cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 636.

No. 876. Violine
mit zwei geschriebenen Zetteln: „**Hecho por Pedro Miro**", „**Zarrega Mayo 1888**"; spanische Arbeit aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Der aus schlichtem Ahornholz verfertigte Boden und die Decke sind stark gewölbt. Der Lack ist von rotbrauner Färbung. Der mit Schnitzereien versehene Wirbelkasten läuft in einen plump geschnitzten Tierkopf aus.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 36 cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

[1]) Die betreffende Stelle (Ilias, Buch XIII V. 43 f.) lautet in der Uebersetzung von Joh. Heinrich Voss:

„Aber der Erderschütterer, der Landumstürmer Poseidon
reizte den Mut der Argeier, des Meers Abgründen entstiegen."

Allerdings weicht die Darstellung des Zeichners in einigen Zügen von der Schilderung bei Homer ab.

No. 877. Violine,

deutsche Arbeit vom Ende des 19. Jahrhunderts. Die Geige und der dazu gehörende Bogen (s. No. 1077) nebst Kasten sind in Japan mit schwarzem Lacküberzug versehen und mit schönen zum Teil reliefartigen Goldmalereien (Vögel-, Baum- und Blumenmotiven) verziert. — Der besonders hübsch bemalte Kasten (No. 877a) ist mit zierlich gravierten Metallbeschlägen und -schlössern versehen.

Gesamtlänge der Violine 59 cm, Korpuslänge 34½ cm, obere Breite 16¼ cm, untere Breite 19½ cm, Zargenhöhe 4 cm.

*

No. 878. Violine,

italienische Arbeit aus dem 18. oder 19. Jahrhundert; mit geschriebenem schwer lesbarem Zettel, aus dem die Worte „.... *Maestro / Violino ...instrumento / factu* [!] *est 1660* [!] / *di Brigato italiano*" [!] erkennbar sind. Der teilweise in Tupfen aufgetragene Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von dunkelbrauner Färbung. Bemerkenswert sind die aus Schildpatt verfertigten Zargen und der durchbrochene Wirbelkasten.

Gesamtlänge 57½ cm, Korpuslänge 34½ cm, obere Breite 15¾ cm, untere Breite 20 cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

No. 879. Violine,

Mittenwalder Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Der Lack ist von rotgelber Färbung. Abweichend ist das Griffbrett, das wie bei der Guitarre mit „Bünden" in Form von Messingstreifen versehen und in dem für die a- und e-Saite in Betracht kommenden unteren Teile abgeschrägt ist. An Stelle der Wirbel ist eine ebenfalls der Guitarre entsprechende Schraubenstimmvorrichtung vorhanden.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

No. 880. Violine

mit gedrucktem Zettel: **„Anton Sprenger fecit Stuttgart anno 1881".** Das gut gearbeitete Instrument weist rotgelben Lack auf und ist mit der von Sprenger erfundenen sog. „Tonschraube" versehen, die eine künstliche Erhöhung der Spannung der Saiten zu erzielen sucht. (s. u.)

Gesamtlänge 59½ cm, Korpuslänge 36 cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Die Sprenger'sche „Tonschraube" ist ein durch das Geigenkorpus vom Hals bis zum Knöpfchen laufender Eisen- oder Stahlstab, der mittels einer Schraube mehr oder minder angespannt werden kann. „Die Wirkung ist eine doppelte, vertikal gegen die Decke unter dem Steg, horizontal gegen den Rand. — Es ist wohl anzunehmen, daß geringere Geigen von mattem Tone durch diese künstliche Erhöhung der Erregungsfähigkeit der Decke bedeutend gewinnen. Die Anwendung auf vorzügliche Geigen bewährter Meister mit tadellosen Decken scheint jedoch keineswegs ratsam. Das Unnatürliche dieses Verfahrens widerspricht der Einfachheit und gleichartigen Zusammenwirkung der einzelnen bei der Bildung der Resonanz tätigen Organe, entlastet andere Organe auf Kosten eines einzelnen und vermindert somit die Dauerhaftigkeit desselben und folglich des ganzen Körpers". (Apian-Bennewitz, a.a.O., S. 98.)

Violini piccoli (Quartgeigen):

siehe No. 755—759 (Pochetten in Violinform; Seite 358 59 des Katalogs).

Violinen abweichender Bauart.

In der Reihe der musikalischen Tonwerkzeuge nimmt die Violine als einziges Instrument, dessen Bauart sich seit mehr als zwei Jahrhunderten so gut wie unverändert erhalten hat, eine bedeutsame Ausnahmestellung ein: das von den großen Brescianer und Cremoneser Meistern geschaffene klassische Modell, das die Violine zu einem Kunstwerk stempelt, ist bis heute das nie wieder erreichte Vorbild und Ziel des Geigenbaues geblieben. — Trotzdem hat es nicht an zahlreichen kurzsichtigen Verbesserungsversuchen gefehlt, die sich sowohl auf das Material der tönenden Flächen des Korpus als auch auf ihre Form und Stärke und Spannungsverhältnisse bezogen. Das Unfruchtbare aller dieser Bemühungen erkannte bereits Franz Anton Ernst[1]) in Gotha, der in einem auch heute noch lesenswerten Aufsatz „Noch etwas über den Bau der Geige" im 7. Jahrgang der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (Leipzig 1804, No. 4) u. a. folgendes sagt:

„Nach den vielfaltigen und mancherlei Versuchen, die ich seit etlichen und zwanzig Jahren mit diesem Instrumente gemacht habe, finde ich, daß es seiner Form und Struktur nach, wie wir es von den besten italienischen und deutschen Meistern haben, keiner Verbesserung mehr fähig ist, besonders was den Körper betrifft. Auch kann bewiesen werden, daß an keinem Instrumente so viel Versuche zur Verbesserung und Vervollkommnung gemacht worden sind, als eben an der Violin... Man hat z. B. Violinen von Silber, Kupfer und Messing gemacht: sie gerieten aber nicht nach Wunsch, waren schwach und unangenehm von Tone. Man machte auch Versuche mit verschiedenen ausländischen Holzgattungen, z. B. mit Schlangenholz, Ebenholz, Sandelholz etc. zu Boden und Zargen, und Cedernholz zu Decken der Geige: allein auch diese gerieten nicht und konnten nicht geraten, weil diese Holzgattungen zu hart, zu schwer, zu wenig elastisch waren, und das Cedernholz, ob es gleich mit unserer Fichte oder Rottanne die meiste Aehnlichkeit hat, teils zu weich und teils zu spröde ist, auch selten gleichlaufende Jahre hat.

Mit den metallenen Körpern der Geige hatte es nun wieder eine andere Beschaffenheit: wurden sie zu stark gemacht, so konnten sie wegen ihrer Härte und Schwere von den Darmsaiten nicht genug erschüttert werden; wurden sie zu schwach

[1]) Ernst (geb. 1745 zu Georgenthal an der böhmisch-sächsischen Grenze, gest. 1805 zu Gotha) war ursprünglich Jurist, bildete sich dann zum Musiker aus und wurde 1778 als Konzertmeister nach Gotha berufen. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens befaßte er sich ausschließlich mit Geigenbau, in dem er, gestützt auf gründliche mathematisch-physikalische Studien, Ausgezeichnetes leistete. Der bekannte Geigen- und Guitarrenmacher Jakob August Otto in Weimar (s. Seite 131 des Katalogs) war sein Schüler.

gemacht, so wurden sie wieder von der Last der angespannten Saiten zusammengedrückt, und wenn auch ein Medium zwischen diesen Extremen zu treffen wäre, so muß es immer die gehoffte Wirkung verfehlen, weil Darmsaiten sowohl als Drahtsaiten blos Holz zu ihrer Resonanz haben wollen. Auch der Luxus hat manche Versuche zuwege gebracht: so habe ich z. B. eine alte Violin zu Hirschberg in Schlesien von Schildkröte gesehen, welche 100 Dukaten gekostet hatte; ihr Klang aber war schlecht. Wie viele Versuche mögen nicht mit den Holzarten zur Violin gemacht worden seyn, ehe man sich vollkommen überzeugt hat, daß kein Holz besser sey, als wenn man zum Boden und Zargen das Ahorn- und zur Decke das Fichtenholz nimmt.

Was nun die Form oder den Umriß betrifft, so ist bekannt, daß man vor ein paar hundert Jahren zum Theil noch Violinen gemacht hat, welche die Figur einer Pochette hatten. Sodann – was hat man nicht mit den *ff*-Löchern allein für Versuche gemacht? Bald schnitt man sie in die Zargen, bald in den Boden" usw.

Bezüglich des Materials ist zu erwähnen, daß außer Fichten- und Tannenholz zu Decken und Ahorn-, Buchen- und Sykomorenholz zu Böden — wie es bereits Ernst angibt — die verschiedensten Holzarten verwendet wurden. Auch Versuche, Violinen mit Schallkörpern von Eisenblech, Glas, Ton oder Porzellan (!) zu bauen, werden immer wieder aufs neue angestellt, deren unausbleibliche Mißerfolge in der durch zahlreiche Beobachtungen gewonnenen akustischen Erscheinung ihren Grund haben, daß nur die organische Struktur des Holzes bezw. die ihm innewohnende individuelle Resonanz den charakteristischen markigen und schlackenfreien Violinton ermöglicht, während alle anderen Materialien eine mehr oder minder weichliche und verschwommene oder scharfe und grelle Tonfärbung ergeben.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts begannen auch die Versuche, durch Veränderung der Korpusform der Violine eine größere Tonfülle zu erzielen, und zwar wurde hierbei merkwürdigerweise die alte guitarrenähnliche Fidel- oder Violenform ohne Mittelecken zum Vorbild genommen — ein Typ, der als veraltet und längst überwunden hätte gelten müssen, da durch die fehlenden Ecken die Quantität des resonierenden Holzes eine nicht geringe Einbuße erleidet. Einer der ersten, der diese wenig glückliche Idee wieder aufnahm, war der Londoner Geigenmacher Georg Barton (gest. um 1810): das Gewerbemuseum zu Markneukirchen besitzt eine derartige von ihm verfertigte guitarrenähnliche Geige a. d. J. 1775, die einen nur kleinen wenn auch nicht unschönen Ton besitzt. In großzügiger Weise brachte dieses Problem der französische Marine-Ingenieur Francis Chanot (geb. 1787 oder 1788 zu Mirecourt, gest. 1823 zu Brest) nach jahrelangen Studien 1817 zur Ausführung. Für seine nach dem Guitarrentyp gebauten Instrumente (Violinen, Bratschen und Violoncells) erhielt er im nächsten Jahre infolge glänzender Begutachtung seitens der französischen Akademie ein Patent und fand — trotzdem seine Geigen, wenn auch nicht eine gewisse Fülle des

Tons, so doch Glanz und Geschmeidigkeit italienischer Violinen vermissen ließen — zahlreiche Anhänger und praktische Nachahmer seiner Theorie, wie Johann Georg Staufer in Wien, Carlo Antonio Galbusera in Mailand u. a. (Vgl. Bemerkung zu No. 913, Seite 544 des Katalogs.) — Auf Anregung Chanots befaßte sich auch der ausgezeichnete französische Arzt und Physiker Felix Savart (geb. 1791 zu Mézières, gest. 1841 zu Paris) mit eingehenden akustischen Studien zur Verbesserung des Violintons, deren Ergebnisse er in der wertvollen Schrift: „Mémoire sur la construction des instrumens à chordes et à archet" (Paris 1819) veröffentlichte.[1]) Seine Experimente, zu denen ihm J. B. Vuillaume in selbstloser Weise die wertvollsten italienischen Meisterinstrumente zur Verfügung stellte, führten ihn zur Konstruktion von Violinen in Trapezoid-Form, die ebenso wie die Chanot-Geigen bei einer Prüfung durch die französische Akademie größten Beifall erhielten, trotzdem aber keinen Eingang in die Praxis fanden, sondern schon nach wenigen Jahren in Vergessenheit gerieten. (Vgl. Bemerkung zu No. 887, Seite 528.) — Ebensowenig hatten spätere Versuche auf diesem Gebiete, wie z. B. die „birnenförmigen" Violinen, die der Münchener Geigenbauer Andreas Engleder ca. 1850 konstruierte, oder die ellipsoidischen Geigen (»Violino arpa«, »Violino chitarra«) des Fürsten Gregor Stourdza (ca. 1870), irgendwelchen nachhaltigen Erfolg.

Violinen aus abweichendem Material.

No. 881. Violine,

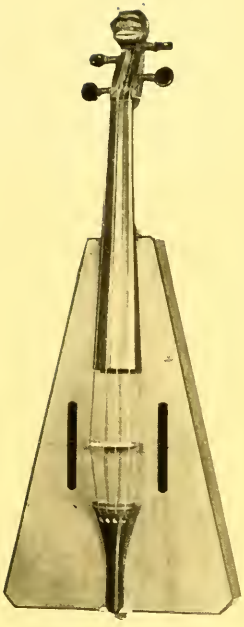
italienische Arbeit (aus Ravenna) v. J. 1845. Das Korpus des eigenartigen Instruments besteht aus Messingblech, alle übrigen Teile sind aus Holz. Boden und Decke sind stark gewölbt.

Gesamtlänge $60^1/_2$ cm, Korpuslänge $35^1/_2$ cm, obere Breite $16^3/_4$ cm, untere Breite $20^1/_2$ cm, Zargenhöhe $3^3/_4$ cm.

Abbildung auf Seite 518.

„Im Jahre 1813 wurde eine Geige ganz in Messing von Gottl. Heberlein in Markneukirchen mit Hülfe des dortigen Blasinstrumentenmachers Dürschmidt erbaut. Er spielte dieses Instrument sogar öffentlich in der Kirche, und der Anblick desselben erregte, besonders wenn es in der Sonne schimmerte, stets die höchste Verwunderung der staunenden Menge. In den 1880er Jahren war es der Blasinstrumenten-Fabrikant van Osch in Mastricht (Holland), der den Bau von Geigen aus Kupfer versuchte. Das Klangresultat dürfte aber den Erwartungen ebenfalls nicht entsprochen haben." („Zeitschrift für Instrumentenbau", 9. Band, S. 282.) — Violinen mit Decken aus Eisenblech baute um 1820 der österreichische Geigenmacher Bagany in Pottendorf (n. d. Enns) zum billigen Preise von 4 fl 48 kr. C M.

[1]) Die Bibliothek des Museums besitzt ein Exemplar des Buches mit einer eigenhändigen Widmung des Autors an Cherubini.

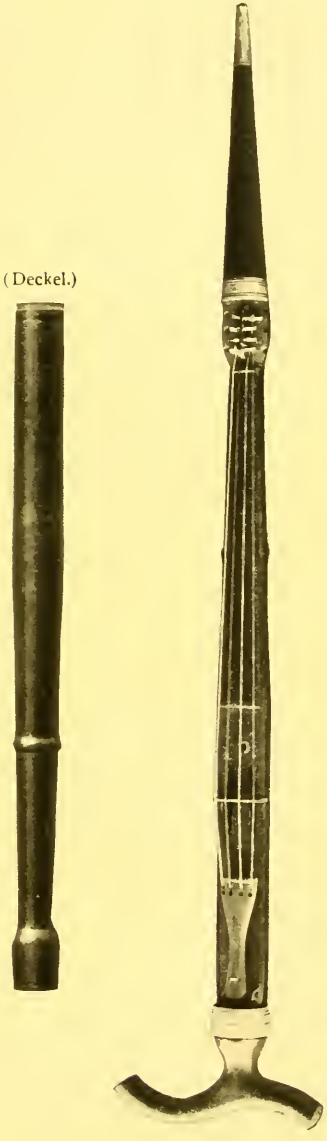


No. 887.
Violine
in Trapezoid-Form
von
Felix Savart,
Paris ca. 1820.

Text: Seite 528.

(In spielfertigem Zustande.)

(Deckel.)



No. 898. Stock-Violine
(nach der Erfindung Johann Wildes).

Text: Seite 532.

No. 891.
Violine,
Mailänder Arbeit
ca. 1820.

Text: Seite 529.

No. 897. Violine
mit eingebautem
Waldhorn.

Text: Seite 531.

No. 900.
Hardanger Geige
von Trond Issaksen,
Fladebö 1758.

Text: Seite 534.

No. 901.
v. J. 1829.

Text: Seite 535.

No. 904. Philomele
(Stahlgeige)
a. d. 19. Jahrhundert.

Text: Seite 536.

No. 882. Violine,
von der Firma **Freyer & Co** zu Meißen ca. 1900 hergestellt. Das Korpus des Instruments ist aus Meißner Porzellan und mit hübschen Blumenmalereien verziert; alle übrigen Teile sind aus Holz. Die Ränder der Decke und der *f*-Löcher sind vergoldet.

Gesamtlänge 61 cm, Korpuslänge 36½ cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 21½ cm, Zargenhöhe 4 cm.

No. 883. Violine
vom Ende des 19. Jahrhunderts. Das Instrument besteht in allen Teilen aus Porzellan und ist im Gegensatz zu der vorhergehenden Violine No. 882 ein bloßes Dekorationsstück, das sich zu musikalischen Zwecken nicht verwerten läßt. Es ist mit hübsch ausgeführten chinesischen Malereien in Gold, Rot und Blau verziert; der Steg hat die Form einer Lyra.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 34½ cm.

No. 884. Kleine Violine
aus Fayence; ebenfalls ein praktisch nicht verwendbares Dekorationsstück. Das ganze Instrument ist mit Ausnahme des Bodens mit hübschen Blumenmalereien geschmückt.

Gesamtlänge 47½ cm, Korpuslänge 25½ cm.

Violinen abweichender Form.

No. 885. Violine
mit gedrucktem Zettel: „**Fecit Joſeph Wagner, Sereniſſ. / Princip. Camr. Muſicus / 1783 Conſtantiae**“. Die Konturen des Korpus, der *f*-Löcher und der Schnecke sind in eigenartiger Weise ausgebogen und in Wellenlinien verlaufend. Der Lack ist von schöner gelber Färbung; Boden und Decke sind hoch gewölbt.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 4 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 650.

Aehnliche Violinen mit wellenförmig ausgebogenen Zargen sind von Johann Anton Gedler, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Füssen lebte, bekannt. (Siehe Gg. Piegendorfer, „die schwäbischen Geigenbauer“, S. 31.)

No. 886. Violine,
süddeutsche Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Aehnlich wie bei manchen »Violes d'amour« verlaufen Ober- und Unterbacken sowie die Mittelbügel dieses eigenartigen Instruments in doppelten Schweifungen; auch die *f* Löcher haben dieselbe unregelmäßige Form. Der Lack ist von schöner rötlichgelber Färbung. Boden- und Deckenrand sind von doppelten Aederchen (Flödeln) eingefaßt. Saitenhalter und Wirbel sind mit gravierten Perlmuttereinlagen verziert.

Gesamtlänge 59½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 15½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3½ cm.

No. 887. Violine

in der von **Felix Savart** zu Paris 1819 konstruierten Trapezoid-Form. Der Lack ist von hellgelber Färbung. Boden- und Deckenränder sind von Ebenholzadern umsäumt, die Zargenkanten sind von Elfenbeinstreifen eingefaßt. In die Decke sind zwei gerade Schallöcher von länglicher Form eingeschnitten. Der Wirbelkasten läuft in einen gut geschnitzten Teufelskopf aus.

Gesamtlänge 62½ cm, Korpuslänge 38 cm, größte (untere) Breite 24½ cm, kleinste (obere) Breite 7 cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Abbildung auf Seite 525.

„Einer der interessantesten Versuche auf dem Gebiete des Geigenbaues ist Savarts Trapezoid-Violine. Zur Erbauung dieses Instrumentes wurde Savart durch eine Reihe sorgfältig ausgeführter Versuche veranlaßt, die ihm bewiesen: 1) daß eine ebene Oberfläche leichter in Schwingungen gerät als eine gewölbte oder gebogene; 2) daß es infolgedessen auf der Oberfläche einer gewöhnlich konstruierten Geige Punkte gibt, wo die Schwingungen auf ein Minimum reduziert werden oder ganz aufhören; 3) daß die Backen, Eckklötze und *f*-Löcher die Hauptursachen, resp. die Hauptpunkte der verminderten Schwingungen sind. Er baute daher eine Geige, deren Klangdecken flach waren, d. h. ganz flach an der Innenfläche, während die Außenfläche eine kaum bemerkbare, leichte Erhebung zeigt, die durch die notwendig gewordene außergewöhnliche Höhe des Steges bedingt war. Die Trapezform gründete sich nicht gerade auf einen wissenschaftlichen Grundsatz, aber da eine gewisse Menge eingeschlossener Luft notwendig war, so nahm Savart diese Form an, denn er erreichte damit eine zum Spielen erforderliche Verengerung des Instrumentes am Stege und hatte dabei dieselbe Luftmasse zur Verfügung, als wenn an dieser Stelle das Instrument breiter gewesen und die Zargen parallel miteinander gelaufen wären. Da nach seiner Ansicht die Schallöffnungen der gewöhnlichen Geige nur deshalb in *f*-Form geschnitten waren, um den Widerstand aufzuheben, den die gewölbte Fläche den Schwingungen entgegensetzt (eine Notwendigkeit, die bei seiner flachen Trapezoid-Violine nicht in Frage kam), so schnitt er die Schallöffnungen gerade, nach demselben Prinzip wie Chanot, d. h. um so wenig als möglich Holzfaser zu durchschneiden. Das genaue Verhältnis der Lage der Schallöffnungen in der Decke und ihrer Entfernung voneinander fand er durch eine Reihe praktischer Versuche. Den Baßbalken setzte er genau unter die Mittellinie der Decke, von der irrtümlichen Ansicht ausgehend, daß er dadurch dessen Einfluß auf die ganze Oberfläche verteilen könnte. Den Zargen, die aus demselben Holze wie der Boden waren, gab er eine Dicke von 0,1 französischem Zoll, die er bei dem Fehlen der Biegungen für ausreichend hielt. Aus letzterem Grunde ließ er auch die Ränder weg. Die Stimme setzte er, wie bei der gewöhnlichen Geige, hinter den Steg, aber etwas mehr nach rechts. Den Saitenhalter brachte er, nach demselben Prinzip wie bei den Chanot-Geigen nach dem Patent von 1818, in Wegfall. Da aber, wie Savart ganz richtig hervorhebt, der volle Zug der vier Saiten auf den zarten Teil der Decke dem Instrumente nachteilig sein mußte, so führte er dieselben über einen Sattel am unteren Ende des Instruments und hing sie in einen Knopf ein, der etwas über die Mitte der unteren Zarge hinausgerückt war.[1])

Die Vorzüge der Trapezoid-Violine wurden von einer Kommission der Akademie der Wissenschaften in Paris, bestehend aus den Herren Biot, Charles Hany und de Prony, denen man noch die Mitglieder der Akademie der Künste: Berton, Catel, Le Sueur und Cherubini beigegeben hatte, in das gehörige Licht gesetzt. Die neue Geige wurde zusammen mit einem Cremoneser Meisterinstrumente geprüft, indem beide von dem Violinvirtuosen Lefèbvre abwechselnd in einem Nebenzimmer gespielt wurden, ganz so, wie dies mit der Chanot-Geige geschehen war und auch mit demselben Resultat, d. h. das neue Savartsche Instrument wurde als dem Werke des italienischen Meisters gleich, wenn nicht als noch besser bezeichnet. Es ist interessant zu bemerken, wie diese Kommissionen enthusiastischer Franzosen augenscheinlich bei jeder Gelegenheit bereit waren, sich irgendwelchem Erfinder oder Neuerer in die

[1]) Das vorliegende Instrument No. 887 ist jedoch mit einem gewöhnlichen Saitenhalter versehen.

Arme zu werfen und ihn mit Lobhudeleien zu überschütten, während das musikalische Publikum sich bei jeder Gelegenheit weigerte, ihre Meinung zu teilen und die Neuerungen anzunehmen.

Immerhin beruht der Bau der Savartschen »Kastengeige«, wie man sie verächtlich nannte, auf wissenschaftlichen Prinzipien, und es unterliegt keinem Zweifel, daß ein nach dem Savartschen Modell gebautes Instrument, wenn es auch gegen jede sorgfältig gebaute andere Geige abfällt, doch die gewöhnliche Massenware aus Mirecourt weit übertreffen würde; und dabei ist es für einen Liebhaber weit leichter herzustellen, wenn auch das Aussehen ein häßlicheres ist". („Zeitschrift für Instrumentenbau", 9. Band, S. 409. Vgl. auch die Aufsätze „die Savartsche Theorie über den Bau der Geige" in No. 7, 9 und 10 des 17. Bandes dieser Zeitschrift.)

Savart-Violinen sind in verschiedenen Sammlungen anzutreffen, z. B. in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 546), im „Conservatoire de musique" zu Brüssel (No. 1362) und Paris (No. 32), im „Conservatoire des arts et métiers" zu Paris (No. 7464; Savarts Original-Instrument) etc.

No. 888. Violine

mit gedrucktem Zettel: **„Joannes Georgius Staufer fecit Viennae anno 1828"**; handschriftlich ist hinzugefügt: **„No. 10. im Dezember"**. Das gut gearbeitete Instrument hat eine eigenartige, an die alten Violen erinnernde Korpusform ohne vorspringende Ecken und mit längeren Ober- als Unterbacken. (Vgl. z. B. die Nachbildung No. 771, Seite 379 des Katalogs.) — Der Lack ist von schöner goldgelber Färbung. In der Mitte des aus wild geflammtem Ahornholz verfertigten Bodens ist eine kunstvolle ornamentale Verzierung aus Ahorn- und Ebenholzadern eingelegt. Boden- und Deckenrand sind von doppelten Aederchen (Flödeln) umsäumt. Die Schallöcher sind von länglicher mondsichelähnlicher Form.

Gesamtlänge 61½ cm, Korpuslänge 37 cm, obere und untere Breite je 18½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Abbildung auf Seite 518, Nachbildung des Zettels auf Seite 650.

No. 889. Violine,

süddeutsche oder Wiener Arbeit aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts. Die Korpuskonturen zeigen guitarrenähnliche Form ohne Mittelecken; wahrscheinlich ist das Instrument in Anlehnung an das Chanot-Modell erbaut. (Vgl. Bemerkung zu No. 913, Seite 544 des Katalogs.) Der Lack ist von rötlichgelber Färbung.

Gesamtlänge 60½ cm, Korpuslänge 36 cm, obere Breite 15¾ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3½ cm.

No. 890. Violine,

ebenfalls süddeutsche oder Wiener Arbeit aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts. Wie bei der vorhergehenden Violine No. 889 zeigen die Korpuskonturen eine guitarrenähnliche Form nach dem Modell Chanots, jedoch mit abgerundeten, mehr nach außen gebogenen Zargen. Der Lack ist von rötlichgelber Färbung.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 36 cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 3½ cm.

No. 891. Violine,

italienische (Mailänder) Arbeit aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Ein interessantes Versuchsinstrument, dessen Korpuskonturen an die Form der steglosen Groß-Geigen des 16. Jahrhunderts gemahnen (vgl. Seite 375/76 des Katalogs und die Abbildung in Praetorius' „Organographia", Taf. XXXIV No. 14): Ober- und Unterbacken sind

nur kurz und durch verhältnismäßig lange, miteinander parallel laufende Mittelbügel getrennt. Der in der Mitte leicht gewölbte Boden und die Zargen sind aus Nußbaumholz; der Lack ist von rötlichbrauner Färbung. Die Decke ist flach verlaufend und leicht nach innen gebogen. Bodenrand und Saitenhalter sind von einer Borte aus Ahornholz umsäumt; der Deckenrand wird von einer Einlage aus grün gefärbtem Holz umzogen. Die Schallöcher sind von länglich geschlitzter Form. Der Wirbelkasten läuft in eine nach rückwärts gebogene Schnecke aus.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 36 cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 3½ cm.

Abbildung auf Seite 525.

No. 892. Violine (sog. „russische Geige"),
Laienarbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das primitive Instrument zeigt gewöhnliche Violinform, besitzt jedoch (ähnlich wie No. 890) abgerundete, nach außen gebogene Zargen. Der (nachgedunkelte) Lack ist von schwarzbrauner Färbung.

Gesamtlänge 60 cm, Korpuslänge 36½ cm, obere Breite 16¾ cm, untere Breite 21½ cm, Zargenhöhe 3½ cm.

No. 893. Violine,
deutsche Arbeit aus der Mitte oder 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein sehr interessantes Versuchsinstrument mit merkwürdigem unsymmetrischem Korpus: die linke Ober- und die beiden Unterbacken sind von mehr eckiger als abgerundeter Form. An der Stelle der rechten Oberbacke ist das Korpus (Decke, Zargen und Boden) zur Erleichterung des Spiels in den höheren Lagen in eigenartiger Weise verkürzt, wodurch die Mittelbügel ungleichmäßige Form und Größe erhalten. — Der aus einem Stück gearbeitete Boden und die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von gelbbrauner Färbung.

Gesamtlänge 60½ cm, Korpuslänge 36½ cm, obere Breite 13½ cm, Breite an den Mittelbügeln 11¾ cm, untere Breite 21½ cm, Zargenhöhe 3¾ cm.

Abbildung auf Seite 518.

Verschiedenartige Violinen.

No. 894. Brettgeige (Stumme Violine)
mit den unterhalb des Halsansatzes eingebrannten Initialen: „I G G / V C V" und geschriebener Jahreszahl **1725**; deutsche Arbeit aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Das zu Uebungszwecken verfertigte Instrument besteht eigentlich nur aus Hals und Decke; als Schallkörper dient wie bei den Pochetten die ausgehöhlte Verlängerung des Halses. Dieses schmale, gekehlte Korpus, das sich bis zum unteren Ende der Decke erstreckt, ist fünfkantig und rötlichgelb lackiert. *f*-Löcher sind nicht vorhanden; nur im oberen Teil der Decke ist ein rundes Schalloch mit einer hübschen Pergament-Rosette eingeschnitten. Der Wirbelkasten läuft an Stelle der Schnecke in ein geschnitztes Kinderköpfchen aus.

Gesamtlänge 58½ cm, Deckenlänge 35½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm.

Ueber die »Brettgeige« heißt es in Leopold Mozarts „Violinschule" (Augsburg 1756, Seite 2): „Eine ... wenig mehr übliche Art sind die einfachen, oder Brettgeigen; welche also benennet werden, weil die 4. darauf gespannten Seyten, nur über einem gewölbten Brett gezogen sind, so eigentlich dem obern Theile einer gemeinen Violin oder Diskantgeige gleichet." Derartige »Brettgeigen« sind auch in der Kgl. Sammlung zu Berlin, im „Germanischen National-Museum" zu Nürnberg u. a. zu finden; vgl. auch die Pochette No. 745 (Seite 353 des Katalogs). — Auch in neuerer Zeit werden ähnliche »stumme Geigen« noch gebaut. „Der Zweck, den man mit diesen Violinen verfolgte, ist der, den Klang der Geige durch Beseitigung des Schallkörpers und Anbringung von möglichst wenig tönendem Holze bei völliger Beibehaltung der richtigen Geigenmensur und ungehinderter Spielbarkeit auf ein möglichst geringes Maß zurückzuführen, um dadurch die Nerven des Spielers und der unfreiwilligen Zuhörer möglichst zu schonen." (Apian-Bennewitz, a. a. O., S. 336.) Ueber die von Gebrüder Wolff in Kreuznach i. J. 1881 erfundene und in den Handel gebrachte stumme Violine (D. R. P. 804), bei der das Korpus durch einen massiven Rahmen aus Mahagoniholz ersetzt ist, s. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 1. Band S. 248.

No. 895. Doppel-Violine,

von **Georg Adam Schneidenbach in Klingenthal** gegen Ende des 18. Jahrhunderts gebaut. Das gut gearbeitete originelle Instrument ist s. Zt. anscheinend für ein Artistenpaar verfertigt worden; es besteht aus zwei an den Schnecken zusammengeleimten Violinen mit gemeinsamem (flachen) Boden. Der Lack ist von braungelber Färbung.

Gesamtlänge 59½ cm, Korpuslänge 35½ cm, obere Breite 16¼ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe (je 3⅜ =) 6¾ cm.

No. 896. Violine

mit geschriebenem Zettel: **„Verfertiget / von / Joseph Rief / von / Vils 1832".** Das Instrument ist zu Versuchszwecken mit doppelter Decke ausgestattet: im Innern ist in mittlerer Zargenhöhe eine zweite (flache) Decke eingelassen, die ebenfalls mit zwei *f*-Löchern versehen ist. Der Lack ist von rötlichgelber Färbung. Boden und obere Decke sind ziemlich hoch gewölbt. Saitenhalter, Griffbrett und Wirbelkasten sind moderne Ergänzung; der Wirbelkasten läuft an Stelle der Schnecke in ein hübsch geschnitztes Männerköpfchen aus.

Gesamtlänge 61 cm, Korpuslänge 36½ cm, obere Breite 16½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 4¼ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 636.

No. 897. Violine mit eingebautem Waldhorn,

moderne Nachbildung nach einem Originalinstrument aus dem 18. Jahrhundert im Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg. Das eigenartige Instrument besteht aus einer gewöhnlichen Violine, in deren Korpus das mehrfach gewundene Rohr eines Waldhorns (in F) eingebaut ist, dessen Mundstück oberhalb der Schnecke zum Vorschein kommt, während der länglich viereckige Schallbecher in der unteren offen gelassenen Zarge mündet. — Der Lack der Violine ist von bräunlichgelber Färbung. Der Saitenhalter ist aus Schildpatt und mit hübschen reliefartigen Verzierungen versehen.

Gesamtlänge (ohne Horn-Mundstück) 61 cm, Korpuslänge 36½ cm, obere Breite 17 cm, untere Breite 21 cm, Zargenhöhe 4¼ cm.

Abbildung auf Seite 526.

Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 9. Band S. 300: „Die Trompeten-Geige ... war eine Geige in Verbindung mit einem horn- oder trompetenartigen Instrumente, dessen Schallbecher gewissermaßen die Schnecke vertrat [?], während die Röhre mit dem Mundstück oben am Halse durch eine Oeffnung in den Körper der

Geige eingeführt war. In Deutschland nahm Ferdinand Hell [in Wien] 1854 darauf ein Patent und in England in demselben Jahre W. E. Newton. Schön sah das Instrument nicht aus, und eine Verstärkung des Tones, die man mit dem angebrachten Blechinstrumente beabsichtigte, wurde keineswegs erzielt." Letztere Ansicht scheint auf einer irrigen Annahme zu beruhen: das eingebaute Horn war nicht zur Erhöhung der Resonanz bestimmt, sondern sollte zur Hervorbringung komischer Effekte eine doppelte Benutzung des Instruments (als Violine und Waldhorn) ermöglichen. — Eine Nachbildung des Salzburger Exemplars befindet sich auch im „Metropolitan Museum" zu New York (No. 2704, Catalogue p. 70). — *„2 Violinen, worinnen Hörner"* sind im Inventar der fürstl. Hofkapelle zu Cöthen v. J. 1773 unter No. 12 verzeichnet (s „Bach-Jahrbuch" 1905, S. 38).

No. 898. Stock-Violine,

anscheinend deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Biedermeier-Zeit). Das originelle Instrument bildet in geschlossenem Zustand einen Krückstock aus poliertem Mahagoniholz mit neusilbernen Ringen und Zwinge. Zum Spiel wird die Krücke abgeschraubt, der obere deckelartig ausgehöhlte Teil des Stocks abgenommen und der im Inneren des als Resonanzboden dienenden unteren Teils des Stocks aufbewahrte Bogen herausgezogen; hierauf wird die Krücke wieder angeschraubt und als Kinnhalter benutzt, der kleine auf der Decke flach aufliegende Steg aufgestellt, und die Violine ist spielfertig. In der Mitte der aus Fichtenholz verfertigten Decke sind zwei schlangenförmige Schallöcher und zwei weitere kleine runde Schallöffnungen eingeschnitten. Der Saitenhalter ist am Gewinde des Stocks befestigt; die Saiten sind unmittelbar über dem Griffbrett an kleinen in einer Messingachse laufenden metallenen Schrauben befestigt, die mittels eines dazu gehörenden Schlüssels angespannt werden.

Gesamtlänge (in geschlossenem Zustand) 86 cm, Länge der eigentlichen Violine 55 cm, Länge der Stockspitze 23 cm.

Abbildungen auf Seite 525.

Die Stockvioline, d. h. eine Violine in Form eines Spazierstocks, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Johann Wilde, der 1741—64 Kaiserl. Kammermusikus in St. Petersburg war, erfunden.[1]) In den von Joh. Adam Hiller als 4. Band der „Wöchentlichen Nachrichten" herausgegebenen „Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770" (25. Stück, S. 192) heißt es hierüber:

„Von seinen curiösen Inventionen, die er allhier selbst ausgedacht, selbst gearbeitet, und zu Stande gebracht hat, will ich nur die vornehmsten Stücke aufführen.

1. Einen Spazier-Stock von ganz mittelmäßiger Dicke, etwan 1½ Zoll oben am dicksten Ort im Diameter. Daselbst ist er hohl, und macht eine Stock-Violin mit 4 Saiten unmerklich verborgen aus, von so starkem Ton, als immer eine freye Stockfiedel seyn kann, zumal wenn bey dem Spielen der Stock, dessen inneres den Resonanz Boden ausmacht, an ein andres größeres Instrument angestemmt wird. Die gewöhnliche Zwinge, oder das Beschläg unten am Stock, besteht in einer messingenen Schraube, und giebt bey ihrer Eröffnung den Fiedelbogen heraus. An dem Band oben beym Stockknopf hängt ein messingener Schlüssel wie zu einer Sackuhr, womit die im Stock verborgene 4 eiserne Stiffte, die die Saitenwirbel vorstellen, aufgezogen werden...."

Im Jahre 1882 brachte die Firma A. Lutz & Co. in Wien auf Grund eines zufällig aufgefundenen Originalinstruments[2]) Nachbildungen der Wilde'schen Stockvioline

[1]) Wilde ist auch der Erfinder der sog. »Nagelgeigen« (vgl. S. 408 im 1. Bande des Katalogs).

[2]) Ein derartiges Exemplar findet sich z. B. im „Bayr. Nationalmuseum" zu München (No. 117).

in den Handel; vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 2. Band S. 144.[1]) Auch die von Alexander Opikthin in St. Petersburg gemachte „Erfindung" eines „als Saiteninstrument ausgebildeten Spazierstocks", die am 23. März 1894 das deutsche Reichspatent No. 78068 erhielt, scheint nichts anderes als eine Nachahmung der Wilde'schen Stockvioline zu sein.[2])

No. 899. Violine,

aus einem Holzschuh hergestellt. Das primitive Instrument ist wahrscheinlich eine flämische Arbeit aus dem 18. oder 19. Jahrhundert.

Länge 58½ cm.

*

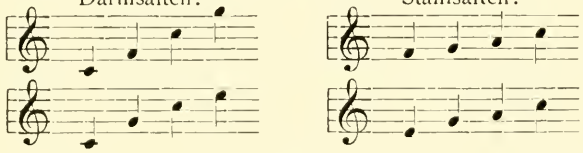
Hardanger Geigen (»Hardangerfelen«).

Ueber die norwegische Handangerfele heißt es im Katalog der 2. Sonderausstellung des „Norwegischen Volksmuseums" (Christiania 1904): „Die Hardangerfele ist ein nationales Instrument, dessen erste primitive Form etwa 1670 in Hardanger aufkam. Ein Schulmeister namens Lars Klark in Oestersjö verfertigte zuerst ein Streichinstrument, bestehend aus Saiten, die über ein ausgehöhltes Holzstück gespannt waren. Einer seiner Schüler, Isak Nielsen Botnen, ist der Schöpfer der Hardangerfele. Er veränderte die Form der gewöhnlichen Violinen (die in Hardanger und Telemarken »deutsche Violinen« oder Dusingfela genannt wurden), indem er die Geige kleiner machte, mit mehr abgerundeter Brust, kürzerem Hals und etwas niedrigerem Steg, was das Trillern erleichterte. Schließlich fügte er, wie bei der Viola d'amore, mitklingende Untersaiten hinzu. Von dem Prediger Didrik Muus auf Stordöen lernte er die Instrumente firnissen. „Er erlangte unglaubliche Berühmtheit in der Violinmacherei", heißt es in Bergens Adresseavis 1776. Er war es auch, der die Hardangerfele mit Perlmutter zu verzieren anfing und sie zu einer Vollkommenheit brachte, die später kaum übertroffen ist. Er betrieb das Geigenmachen in großem Stil, seine Geigen waren über das ganze Westland verbreitet; von dort kamen sie bis nach Telemarken, wo später Geigenbauer lebten, die den alten Meister erreichten. Isak Botnen starb ca. 1780. Natürlich hatte der Teufel selbst seine Hand im Spiel gehabt und ihm persönlich ein Geigenmodell geschenkt. Dieses war ganz schwarz. Der Gottseibeiuns raubte auch Isaks Leiche aus dem Sarg, denn als Isak zu Grabe getragen wurde, war dieser ganz leicht. — Isaks Sohn Trond [Issaksen] auf Flatebö, später auf Ytre Aulvik in Kinsarvik, wird als Schöpfer der heutigen Hardangerfele bezeichnet, welche er nach dem Modell der Violine verbesserte und vergrößerte. Ungefähr 1750 kam die

[1]) Die dort ausgesprochene Vermutung, „diese Curiosität von Geige dürfte spanischen Ursprungs sein, nach der Formierung der S-Ausschnitte zu schließen", ist irrig.

[2]) Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 15. Band S. 367: „Der Stock ist rohrartig ausgehöhlt und in dieser Aushöhlung mit einem das Griffbrett, die Wirbel und den Saitensteg aufnehmenden Resonanzboden versehen. Oberhalb des Resonanzbodens ist der Stock ausgeschnitten und mit einem halbrunden Deckel überdeckt."

Hardangerfele nach Telemarken, wo mehrere gute Geigenbauer lebten, besonders die aus der Familie Helland in Bö und andere in Vinje. Noch heute blüht die Geigenmacherei sowohl hier wie auch im Westlande, in Hardanger, Voss, Sogn, Orkedalen, Hallingdalen und an anderen Orten."[1])

Vgl. ferner „Zeitschrift für Instrumentenbau", 15. Jahrg. S. 161: „Die Heimat dieser Instrumente ist schon im Namen ausgedrückt. In dem waldreichen, gebirgigen Teile des südlichen Norwegens, das sich am Hardanger-Fjord ausbreitet, in dem Lande der Wasserfälle, Gletscher und Hochweiden, hat vor nahezu zwei Jahrhunderten der Geigenbau im Volke eine Stätte gefunden und sich bis auf die Jetztzeit erhalten. Stainersche Geigen sind dort das Vorbild gewesen und geblieben, wenn auch die Instrumente in der Besaitung und Ausstattung von ersteren abweichen. Kunstgeigen sind es freilich nie gewesen; sie zeigen meist eine rohe Arbeit, genügten aber in musikalischer Beziehung den Ansprüchen des norwegischen Landbewohners, dessen Lieblingsinstrument sie in Freud und Leid von jeher waren. Alle Hardanger Geigen, aus älterer wie neuerer Zeit, zeichnen sich durch die eigenartige Einlegearbeit von Griffbrett und Saitenhalter, durch verschiedenartige Bemalung von Decke und Boden, vor allem aber durch das Vorhandensein von 2—4 mitschwingenden Stahlsaiten aus, die ähnlich wie bei der »Viole d'amour« unter dem Griffbrett hinlaufen. Die 4 Spielsaiten sind, wie bei der gewöhnlichen Violine, aus Darm, wurden aber verschiedenartig gestimmt. In dem Museum des Brüsseler Conservatoriums, das ein solches Instrument mit 4 Darm- und 4 Stahlsaiten (von Anders Heldahl in Bergen) aus dem Jahre 1851 besitzt, befindet sich auch eine Sammlung norwegischer Tänze, bei denen die Stimmung des Instrumentes in zweierlei Art angegeben ist.

Den roh gearbeiteten älteren Hardanger Geigen sind neuerdings sorgfältig gearbeitete, schön ausgestattete Instrumente gefolgt, die namentlich in dem Gebiet von Telemarken angefertigt werden. Auf der nordischen Ausstellung in Kopenhagen 1888 befand sich ein schönes Exemplar von G. O. Helland in Bö, das aufs Kostbarste mit Holz und Perlmutter eingelegt war."

Eine besonders reiche Sammlung von »Hardangerfelen« besitzt das „Norsk Folkemuseum" zu Christiania (vgl. den Katalog von Harry Fett, S. 51—58).

No. 900. Hardanger Geige

mit geschriebenem Zettel: „**Tron[d] Issaksen / Fladebö 1758**". Der Boden und besonders die Decke des primitiv gearbeiteten Instruments sind stark gewölbt. Der Lack war ehemals von rötlichgelber Färbung. Der mittlere Teil des Bodens und die ganze Decke sind mit kunstlosen farbigen Blumenmalereien bedeckt. Saitenhalter und Griffbrett sind in ihrer ganzen Länge von Einlagen aus Bein und Nußbaumholz durchzogen. Der mit Kerbschnitzerei versehene Wirbelkasten läuft in eine plumpe Schnecke aus.

[1]) Abgedruckt aus der deutschen Ausgabe des Katalogs des Musikhist. Museums zu Kopenhagen von Angul Hammerich (Kopenhagen 1911, S. 107).

Der Bezug besteht aus 4 Spiel- und 2 unter dem Griffbrett hinlaufenden metallenen Resonanzsaiten (s. ob.).

Gesamtlänge 56 cm, Korpuslänge 34 cm, obere Breite 14¼ cm, untere Breite 18 cm, Zargenhöhe 3½ cm.

Abbildung auf Seite 526, Nachbildung des Zettels auf Seite 650.

No. 901. Hardanger Geige

mit der geschriebenen Jahreszahl **1829** auf dem Oberteil des Bodens am Halsansatz. Boden und Decke sind stark gewölbt. Der Lack ist von gelblichroter Färbung. Die *f*-Löcher zeigen plumpe Form ohne seitliche Einschnitte. Der Saitenhalter ist mit Einlagen aus Perlmutter, Ebenholz und Bein verziert, das Griffbrett ist mit einer gravierten Platte aus Bein belegt. Der Wirbelkasten läuft in ein roh geschnitztes Tier-(Schweins-)köpfchen aus.

Der Bezug besteht aus 4 Spiel- und 4 unter dem Griffbrett hinlaufenden metallenen Resonanzsaiten, von denen eine durch einen in die Rückseite des Wirbelkastens eingelassenen Wirbel angespannt wird.

Gesamtlänge 59 cm, Korpuslänge 35 cm, obere Breite 15¾ cm, untere Breite 19½ cm, Zargenhöhe 4 cm.

Abbildung auf Seite 526.

*

Philomelen oder Stahlgeigen.

Die Philomele oder Stahlgeige ist ein um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland (München?) erfundenes Streichinstrument, das mit dem sog. »Streichmelodion«, einer Abart der Streichzither (vgl. No. 491, Seite 71 des Katalogs) Aehnlichkeit hat. Die Korpusform der Philomele erinnert an die altertümliche Bauart der Violen des 16. Jahrhunderts. Der Bezug besteht aus vier violinmäßig gestimmten Stahlsaiten, von denen die beiden tieferen übersponnen sind; die Saiten werden im Wirbelkasten gewöhnlich mit einer der Guitarre entsprechenden Schraubenstimmvorrichtung angespannt. — Der Klang des Instruments, das nur von Dilettanten gespielt und mit der Schlag- oder Streichzither im Duospiel benutzt wird, ist ziemlich scharf und gläsern. Entsprechend der Alt-Streichzither ist auch eine Alt-Philomele im Gebrauch, die sich durch größere Form und tiefere Stimmung von der gewöhnlichen (Diskant-) Philomele unterscheidet.

No. 902. Philomele (Stahlgeige),

vogtländische Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Das Instrument hat eigenartige Form: das Korpus ist im oberen Teil dreieckig gestaltet und spitz zulaufend und im unteren Teil abgerundet, so daß die Mittelbügel stark eingebuchtet erscheinen. Der flache Boden und die niedrigen Zargen sind aus schlichtem Ahorn-, die Decke ist aus Nußbaumholz; der Lack ist von rötlichgelber Färbung. Auf dem unteren Teil der Decke sind zu beiden Seiten des Saitenhalters zwei kleine *f*-Löcher eingeschnitten; außerdem befindet sich unterhalb des Griffbretts ein ausgezacktes sternförmiges Schalloch.

Die 4 Saiten sind am Saitenhalter mit eisernen Häkchen befestigt. Der primitive Wirbelkasten läuft an Stelle der Schnecke in eine einfache Windung aus.

Gesamtlänge 60½ cm, Korpuslänge 36 cm, obere Breite (oberhalb der Mittelbügel) 19½ cm, untere Breite 21½ cm, Zargenhöhe 2¾ cm.

No. 903. Philomele (Stahlgeige)
von ähnlicher Form wie No. 902; jedoch ist auch die obere Korpuspartie geschweift, so daß das Instrument ein an die alten Violen erinnerndes Aussehen erhält. Boden und Decke sind flach und aus schlichtem, die Zargen aus geflammtem Ahornholz; der Lack ist von gelblichroter Färbung. Die beiden Schallöcher sind schlangenförmig; auf dem unteren Teil des Griffbretts befindet sich eine durchlöcherte rosettenähnliche Verzierung. Der Wirbelkasten läuft in ein geschnitztes Schildchen aus.

Die Saiten sind am unteren Ende des Griffbretts befestigt, weshalb das Instrument keines Saitenhalters und besonderen Steges bedarf.

Gesamtlänge 58½ cm, Korpuslänge 34½ cm, obere Breite 20½ cm, untere Breite 20½ cm, Zargenhöhe 3½ cm.

No. 904. Philomele (Stahlgeige),
in Form und Arbeit ähnlich dem vorhergehenden Instrument No. 903. Das ganze Korpus ist aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von dunkelroter Färbung. Die Form der Schallöcher und des Wirbelkastens entspricht No. 903. — Die Saiten, die wie bei No. 902 befestigt sind, werden durch eine Schraubenstimmvorrichtung angespannt.

Gesamtlänge 58¾ cm, Korpuslänge 35 cm, obere Breite 17¼ cm, untere Breite 21¼ cm, Zargenhöhe 3 cm.

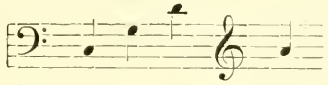
Abbildung auf Seite 526.

*

Violinbögen: siehe No. 980, 984, 992—999, 1005, 1015 etc. (Seite 593ff.)

Bratschen.

(Alt- und Tenorgeigen.)

Die Bratsche oder Altgeige (ital. u. franz.: Alto; franz. auch: Quinte, Taille; engl.: Tenor) ist eine in den Dimensionen vergrößerte Violine, die in der Gruppe der Streichinstrumente die Altlage beherrscht und die Mitte zwischen dem Diskantinstrument Violine und dem Baßinstrument Violoncello inne hat. Ihre vier Saiten werden in

also eine Quinte tiefer als die der Violine gestimmt. — Der Name »Bratsche« ist eine durch den Sprachgebrauch verdorbene Fassung des italienischen Wortes »braccio« (Arm) und als Abkürzung aus der Benennung »Viola da braccio« entstanden, womit zunächst im Gegensatz zu der zwischen den Knien gehaltenen »Viola da gamba« eine im Arm gespielte Viole und gegen Ende des 16. Jahrhunderts auch ein derartiges Violininstrument bezeichnet wurde; bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ging dann der Name auf die eigentliche Altvioline, die »Brazze«, über.[1]) — In Matthesons „Neu-eröffnetem Orchestre“ (Hamburg 1713) heißt es (S. 283):

„Die füllende *Viola*, Violetta, Viola da Braccio oder Brazzo, iſt von gröſſerer Structur und Proportion als die Violine, ſonſt aber eben der Natur / und wird nur eine Quinte tieffer geſtimmet / nemlich a. d. g. c. Sie dienet zu Mittel-Partien allerhand Art / als: Viola prima (wie bey den Stimmen der hohe oder rechte Alt) Viola ſecunda, (wie der Tenor) &c. und iſt eins der nothwendigſten Stücke in einem harmonieuſen Concert; denn wo die Mittelſtimmen fehlen / da wird die Harmonie abgeben / und wo ſie übel beſetzet ſind / da wird alles übrige diſſoniren. Es ſpielet auch wol ein Virtuoſe bisweilen ein Braccio ſolo, und werden vielmahl gantze Arien con Violette all'Unisono geſetzet / welche denn / wegen der Tieffe des Accompagnements recht frembd und artig klingen.“

Ebensowenig wie über die Entstehung der Violine läßt sich über die Anfänge der Entwicklung der Bratsche etwas Authentisches sagen. Die Möglichkeit erscheint jedoch naheliegend, daß die ersten durch Umbildung der

[1]) Vgl. z. B. Daniel Speers „Unterricht der Musicalischen Kunst“, Ulm 1687, S. 84.

»Lira da braccio« entstandenen Instrumente des Violintyps mehr der Bratsche als der Violine entsprochen hätten[1]) und daß erst später — vielleicht durch den Brescianer Meister Gasparo Bertolotti (da Salò) — die endgültige Ausbildung der eigentlichen Violine erfolgt sei. (Vgl. Seite 508 des Katalogs.) Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war die Bratsche in zwei verschiedenen Größen im Gebrauch, und zwar in einer größeren Form als Tenorgeige (ital.: Contr'alto, Tenore; franz: Taille) zur Ausführung der tieferen Partien[2]) und in einer kleineren Form als Altgeige (Alto; Haute-contre) für höher geschriebene Partien.[3]) Die frühen Meister des Violinbaues — wie Gasparo da Salò, die älteren Amati, Peregrino Zanetto etc.[4]) — bauten noch hauptsächlich nach dem großen Modell der Tenorgeige, das sich das ganze 17. Jahrhundert hindurch erhielt; auch in Praetorius' „Sciagraphia" (Taf. XXI, No. 5) ist unter den „Violn de bracio" eine derartige „Tenor-Geig" abgebildet, deren Korpuslänge 47½ cm bei einer Gesamtlänge von 74½ cm beträgt. (Vgl. hierzu die nur wenig kleineren Tenorgeigen des Museums No. 905—907.) Die Schwierigkeit der Behandlung dieser wegen ihrer großen Dimensionen ziemlich unbequem zu handhabenden Instrumente war der Grund, etwa seit Stradivari das noch heute bestehende kleine Bratschenmodell zu bevorzugen, wenn auch die Tenorgeige der späteren Bratsche an Schönheit und Fülle des Tons weit überlegen war. — Betreffs der noch größeren »Viola da spalla« und ihrer Abart, der Bach'schen »Viola pomposa«, siehe Seite 548 f. des Katalogs.

Der verhältnismäßig schwache und leicht näselnde Klangcharakter der Bratsche, der zwar nicht ohne ausdrucksvollen Reiz ist, aber doch von dem hellen und markigen Violinton merkbar absticht, ist auf den großen Unterschied zurückzuführen, der zwischen den theoretisch erforderlichen und in der Praxis angewandten Maßen der Korpuslänge und -breite und der Zargenhöhe besteht. Da die Bratsche eine Quinte tiefer als die Violine gestimmt wird, beläuft sich ihr gegenseitiges Tonverhältnis wie 3 : 2 — eine Proportion, die eigentlich auch in ihren Dimensionen zum Ausdruck kommen müßte. Dies ist jedoch durchaus nicht der Fall: denn da die Violine eine Korpuslänge von durchschnittlich 36 und eine Saitenlänge von 33 cm besitzt, müßte

[1]) Vgl. Fußnote 2 auf Seite 398 des Katalogs.

[2]) Die im Tenorschlüssel geschriebenen Partien der 2. Bratsche in den Bachschen Kantaten „Weinen, Klagen" (Gesamtausgabe No. 12) und „Gleich wie der Regen und Schnee" (Gesamtausgabe No. 18) sind z. B. für die »Tenorgeige« gedacht.

[3]) Vgl. hierzu die auf voriger Seite abgedruckte Erwähnung bei Mattheson.

[4]) Verschiedene schöne Bratschen dieser Meister aus englischem Privatbesitz waren auf der „Music Loan-Exhibition" 1904 zu London ausgestellt (s. Seite 158/59 des betreff. Katalogs).

die Bratsche eine Korpuslänge von 54 und eine Mensur von 49½ cm erhalten; in Wirklichkeit hat das Bratschenkorpus aber nur eine Länge von 39 cm, und ihre Saitenlänge beträgt nur 36¾ cm. Daraus ergibt sich — worauf schon Savart i. J. 1819 hinweist[1]) — ein arges Mißverhältnis bezüglich des im Korpus der Bratsche eingeschlossenen Luftvolumens, das tatsächlich viel zu gering ist, so daß Hector Berlioz völlig im Recht ist, wenn er in seinem „Traité d'instrumentation" (Paris 1839) sagt: „Il faut dire, que la plupart des Altos dont on se sert aujourd'hui dans nos orchestres français n'ont pas la dimension voulue; ils n'ont ni la grandeur ni conséquemment la force de son des véritables Violes, ce sont presque des Violons montés avec les cordes d'Altos."

Die Verbesserungsversuche, die sich eine Reform der zu klein, d. h. physikalisch unrichtig gebauten Bratsche zur Aufgabe stellten, bedeuteten im Grunde nichts anderes als eine erneute Aufnahme der alten großen Tenorform, wobei jedoch wieder mit dem Uebelstand gerechnet werden mußte, der die Tenorgeige aus der Praxis verdrängt hatte: die Schwierigkeit und das Ermüdende ihrer Haltung, die eine Benutzung selbst Spielern von genügend großem Körperbau auf die Dauer unmöglich macht. Einen Ausgleich hierfür suchte der berühmte französische Geigenbauer J. B. Vuillaume in seinem 1855 erfundenen »Contr'alto« zu schaffen, bei dem unter Beibehaltung der Bratschenmensur eine Vergrößerung der Resonanz durch Verbreiterung der Ober- und Unterbacken und geringe Erhöhung der Zargen angestrebt war. (Siehe No. 915, Seite 546 des Katalogs.) Von Versuchen aus neuerer und neuester Zeit ist die von Hermann Ritter in Würzburg 1872—75 konstruierte und mit Aufbietung einer großen Propaganda in die Oeffentlichkeit eingeführte »Viola alta«[2]) und die von Alfred Stelzner in Wiesbaden 1891 erfundene »Violotta« zu nennen, die eine Mittelstellung zwischen Bratsche und Violoncell einnimmt (s. No. 916 des Katalogs); doch haben diese neuen Instrumente trotz mancher Anerkennungen und Erfolge keinen dauernden Platz im Orchester der Gegenwart erringen können.

[1]) „Mémoire sur la construction des instrumens à chordes et à archet" (vgl. Seite 524 des Katalogs). Die betreffende Stelle lautet in deutscher Uebersetzung: „Die Luftmasse einer Bratsche müßte einen um eine Quinte tieferen Ton ergeben als denjenigen, den man mittels Anblasens durch eine an die *f*-Löcher gehaltene metallene Windröhre erzielt. Ist dieser Ton bei der Violine z. B. c, so müßte er bei der Bratsche F sein; statt dessen gibt die Luftmasse fast aller Bratschen, die man jetzt verfertigt, den Ton c wie die Violinen. Daraus folgt, daß die tiefen Töne schwach, rauh und schwer hervorzubringen sind, und daß das Instrument nicht den vollen Klang besitzt, den es haben sollte. Ehemals baute man große Bratschen, die diesen Bedingungen viel näher kamen."

[2]) Die erste »Viola alta« wurde i. J. 1875 nach Ritters Angaben von dem Geigenbauer Karl Adam Hörlein (geb. 1829, gest. 1902) in Würzburg gebaut. 1898 fügte Ritter ihrem Bezug noch eine fünfte Saite (e^2) hinzu, so daß diese neue »Viola alta« den Tonumfang der Bratsche und Violine in sich vereinigt. Ihre Gesamtlänge beträgt 66, ihre Korpuslänge 48 cm; ihre Dimensionen sind also beträchtlich größer als die der gewöhnlichen Bratsche. — Nach dem Tode Hörleins übertrug H. Ritter den Bau und Vertrieb seiner „Streichinstrumente nach eigenen Intentionen" der Firma Philipp Keller in Würzburg.

Tenorgeigen.

No. 905. Tenorgeige

mit geschrieb. Zettel: „**Joseph Meyer zu Graffenhausen [?], / A[n]no 1668**". Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von bräunlichgelber Färbung. In der Mitte des aus fein geflammtem Ahornholz verfertigten Bodens befindet sich eine schöne ornamentale Einlage nach Art der Brescianer Meister. Auch auf den vier Backenteilen der Decke sind Einlagen angebracht, die in farbige Blumenornamente auslaufen. Boden- und Deckenrand sind von doppelten Aederchen umsäumt. Die ziemlich steif geschnittenen *f*-Löcher sind von großer Form.

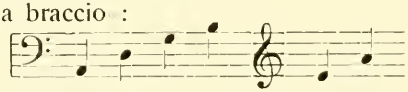
Der Bezug entspricht (ebenso wie bei No. 907) den gewöhnlichen Bratschen No. 908 f.

Gesamtlänge 70½ cm, Korpuslänge 42½ cm, obere Breite 20½ cm, untere Breite 24 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Abbildung auf Seite 541, Nachbildung des Zettels auf Seite 635.

No. 906. Tenorgeige (Viola tenore),

mit geschriebenem Zettel: „**Gio ; Picinetti fio / ao 1682**". Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von rötlichgelber Färbung. Der Boden ist schön gewölbt; die Mittelbügel sind ziemlich flach verlaufend. Die Decke ist aus drei Teilen zusammengesetzt, und zwar ist zu den beiden Eckstücken weniger feinjähriges Holz als zu dem Mittelstück verwendet. Der Hals ist nicht mehr original; der Wirbelkasten ist im unteren Teil durchbrochen.

Der Bezug besteht abweichend aus 6 Saiten, entspricht also der alten »Alt-Viola da braccio«:

(Vgl. No. 794 u. 795, Seite 449 des Katalogs.)

Gesamtlänge 72 cm, Korpuslänge 44½ cm, obere Breite 20½ cm, untere Breite 25½ cm, Zargenhöhe 5 cm.

Abbildung auf Seite 541, Nachbildung des Zettels auf Seite 636.

No. 907. Tenorgeige

(mit unechtem Jacob Stainer-Zettel), Tiroler oder bayrische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Lack des sehr gut gearbeiteten und hübsch ausgestatteten Instruments ist von gelblichbrauner Färbung. Zargen, Saitenhalter und Griffbrett sind aus Vogelahornholz. Alle Ränder sind von doppelt eingelegten Elfenbein-, Ahorn- und Ebenholzäderchen umsäumt; Saitenhalter und Griffbrett sind außerdem durch eingelegte Ornamente von Ahorn- und Ebenholz verziert. Die verhältnismäßig großen *f*-Löcher sitzen ziemlich tief. — Der Bezug entspricht No. 905.

Gesamtlänge 71 cm, Korpuslänge 46 cm, obere Breite 21½ cm, untere Breite 26 cm, Zargenhöhe 5¼ cm.

Abbildung auf Seite 541.

No. 905. Tenorgeige
von
Joseph Meyer,
Graffenhausen [?] 1668.

No. 906. Tenorgeige
von
Giov. Picinetti,
Florenz 1682.

Text: Seite 540.

No. 907. Tenorgeige,
Tiroler oder bayrische Arbeit
a. d. ersten Hälfte des
18. Jahrhunderts.

No. 909. Bratsche,
ital. Arbeit a. d. ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Text: Seite 543.

No. 915. »Contr'alto«
von Jean Bapt. Vuillaume,
Paris 1855.

Text: Seite 540.

No. 913. Bratsche
von Francis Chanot,
Paris ca. 1820.

Text: Seite 544.

Altgeigen.

(Bratschen im eigentlichen Sinne.)

No. 908. Bratsche,
anscheinend eine Arbeit von **Hendrik Jacobsz** zu **Amsterdam** vom Ende des 17. Jahrhunderts. Der Lack des trefflich gearbeiteten Instruments ist von braungelber Färbung. Der Boden ist aus einem Stück geflammten Ahornholzes verfertigt. Decken- und Bodenrand sind (wie gewöhnlich bei Instrumenten von Jacobsz) von Fischbeinäderchen umsäumt. Die Decke ist aus besonders feinjährigem Holz; die *f*-Löcher zeigen hübsch geschwungene Form.

Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge 38 cm, obere Breite 18 cm, untere Breite 22½ cm, Zargenhöhe 4 cm.

No. 909. Bratsche,
italienische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; mit geschriebenem Reparaturzettel: „*Laurentius: Maffei reftauratur Anno 1787*". Der Lack des einfach gearbeiteten Instruments ist von dunkelbrauner Färbung und erhält durch aufgetragene gelbe Tupfen ein marmoriertes Aussehen. Zu Boden und Zargen ist nicht Ahorn-, sondern ein anderes, lärchenähnliches Holz verwendet. Die gedrungenen *f*-Löcher sind ziemlich derb geschnitten.

Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge 40½ cm, obere Breite 19½ cm, untere Breite 24 cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Abbildung auf Seite 542, Nachbildung des Reparaturzettels auf Seite 630.

No. 910. Bratsche
mit (teilweise abgerissenem und daher schwer lesbarem) geschriebenem Zettel: „**Wolfg. Nicol. Trefselt in Breit**[en]**bach 17..4**". Das Instrument war ursprünglich eine Viole d'amour und ist wie viele andere Liebesgeigen im 19. Jahrhundert zur Bratsche umgearbeitet worden; das Korpus hat durch diese (verkleinernde) Umgestaltung eine unschöne gedrungene Form erhalten. Der flache, im oberen Teile abgedachte Boden und die Zargen sind aus leicht geflammtem Ahornholz; der Lack ist von braungelber Färbung. Die Schallöcher haben die bei Violes d'amour übliche Flammenschwert-Form.

Gesamtlänge 63 cm, Korpuslänge 37 cm, obere Breite 18½ cm untere Breite 23½ cm, Zargenhöhe 6 cm.

No. 911. Bratsche,
italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert in der Art der Gagliano-Neapel. Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von bräunlichgelber Färbung. Der Boden ist wie bei No. 908 aus einem Stück gefertigt. Die *f*-Löcher zeigen ziemlich steife Form.

Gesamtlänge 65½ cm, Korpuslänge 40½ cm, obere Breite 18½ cm, untere Breite 23 cm, Zargenhöhe 4½ cm.

No. 912. **Bratsche** (Alto)
mit Brandstempel im Innern: „**Moitessier a paris**"; französische (Mirecourter) Arbeit von der Wende des 18. Jahrhunderts. Der Lack des nicht schlecht gearbeiteten Instruments ist von gelbroter Färbung.

Gesamtlänge 64 cm, Korpuslänge 38 cm, obere Breite 17½ cm, untere Breite 22 cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Nachbildung der Inschrift auf Seite 635.

Verschiedenartige Bratschen.

No. 913. **Bratsche** nach dem System Chanot,
mit geschriebenem Zettel: „**Chanot p. B**[revet] **d'inv**[enteur] **21 Janv. 1818 / Paris. C**[apitaine] **I**[ngénieur] **D**[euxième classe] **No. 50**". Das Instrument hat die von Francis Chanot 1817 wieder aufgenommene guitarrenartige Korpusform ohne Mittelecken und ohne vorstehende Ränder (vgl. Seite 523 des Katalogs). Der Lack ist von goldgelber Färbung; der Boden ist aus einem Stück gearbeitet. Boden- und Deckenrand werden von breiten Ebenholz- und schmalen Elfenbeinadern umsäumt; in derselben Weise sind die beiden in gleicher Richtung mit den Zargen laufenden länglichen Schallöcher eingefaßt. Die Saiten sind nicht an einem Saitenhalter befestigt, sondern wie bei der Guitarre im unteren Teil der Decke eingehängt. Die Schnecke ist nach rückwärts gebogen.

Gesamtlänge 64 cm, Korpuslänge 39½ cm, obere Breite 19 cm, untere Breite 23¾ cm, Zargenhöhe 4½ cm.

Abbildung auf Seite 542, Nachbildung des Zettels auf Seite 610.

Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 9. Band No 27 und 31: „Geigen ohne Ecken oder guitarrenförmige Geigen sind in allen Ländern und zu allen Zeiten seit dem sechzehnten Jahrhundert gebaut worden. Aber erst dem französischen Marineoffizier Francis Chanot[1]) war es im Anfange dieses Jahrhunderts vorbehalten, diese Theorie wissenschaftlich auszubilden. Wie Felix Savart, so beschäftigte sich auch er lange Zeit mit eingehenden Studien über den Bau der von den altitalienischen Meistern zurückgelassenen Instrumente. Er geriet dabei, wie schon so mancher intelligente Kopf, auf Irrwege Merkwürdigerweise fand seine Theorie die hohe Anerkennung und Belobigung der königl. Akademie der schönen Künste in Paris, der er seine Ideen in Form einer Denkschrift überreicht hatte. Auch entschied sich die wissenschaftliche Kommission, die das von ihm gebaute Instrument zu prüfen hatte, ganz zu seinen Gunsten und zog dasselbe sogar einer guten italienischen Geige vor, die von dem Violinvirtuosen Boucher hinter einem Schirm abwechselnd mit dem Chanotschen Instrumente gespielt wurde. Es erhoben sich allerdings schon damals Stimmen dagegen, so z B Fétis, der die Instrumente als ganz wertlos bezeichnete, die nur als Kuriosität Beachtung verdienen könnten. Aehnlich äußert sich ein Kritiker in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (Bd 22, Februar 1820): er findet den Ton der Chanot-Geigen schlecht und das System fehlerhaft Trotzdem erfreuten sich die Chanot-Geigen einige Jahre lang eines guten Absatzes und wurden durchschnittlich mit 300 Francs bezahlt. [Bereits am 21. Januar 1818 hatte Chanot, wie aus dem Wortlaut seiner Zettel hervorgeht, ein Patent auf seine Instrumente erhalten] Die am 3. April 1819 der Akademie überreichte Chanotsche Denkschrift, welche in demselben Jahre in Paris im Druck erschien, gibt in einem Anhange Aufschluß über die Preise. Es heißt darin, daß die in Paris, 216 rue St Honoré, Passage des Maurs, angefertigten Instrumente zu folgenden Preisen verkauft werden: Geigen 300 Frcs., Violas 300 Frcs., Violoncelli 500 Frcs.

[1]) Biographische Nachrichten über Chanot enthält Seite 608 des Katalogs.

Betrachten wir die Chanotschen Instrumente näher, so fällt uns zunächst das Fehlen der Ecken auf, wodurch der Korpus die Form der Guitarre erhält. Die Ränder springen nicht über die Zargen hinaus, sondern fließen mit denselben in einem Streifen aus Elfenbein oder hartem Holz zusammen. Die Schallöffnungen haben nicht die gewöhnliche *f*-Form, sondern folgen der Biegung der Zarge in leicht gekrümmter Linie. Chanot ging dabei von der Ansicht aus, daß mit der Schallöffnung in *f*-Form eine große Zahl Holzfasern zerschnitten würden, die infolgedessen nicht mehr durch Vermittlung des Steges in Schwingungen versetzt werden könnten. Seine neue Form dagegen verringere diese durchschnittenen Fasern auf das niedrigste Maß, erzeuge dagegen die denkbar größte Menge von langen, unverletzten Holzfasern. Durch Experimente war festgestellt worden, daß die tiefen Töne einer Geige hauptsächlich durch die langen Holzfasern, die hohen durch die kurzen Fasern erzeugt werden, und nach diesem Grundsatze teilt auch die Stimme, indem sie unter der Decke gegen den Steg drückt, die Geige auf der Seite, wo die hohen Töne erzeugt werden, in zwei Reihen kurzer Fasern, während auf der anderen Seite, wo die tiefen Töne erzeugt werden, die Fasern durch die ganze Länge des Instruments unberührt bleiben. Man fand auch durch Versuche, daß die tiefen Töne all ihre Stärke und Fülle verloren, sobald die unter den tiefen Saiten liegenden Holzfasern (durch ein Versetzen der Stimme nach der anderen Seite des Steges) geteilt wurden.

Alle diese Voraussetzungen führten Chanot zu seinem eigenartigen System, bei welchem, wie er ausdrücklich hervorhob, mehr lange Fasern zur Erzeugung der tiefen Töne und mehr kurze zur Erzeugung der hohen Töne vorhanden seien. Wie in der Savartschen Geige [vgl. No 887, Seite 528 des Katalogs], so steht auch bei ihm der Baßbalken genau in der Mitte der Decke, da, wo dieselbe bei zweiteiliger Bauart zusammengeleimt ist.

Anfangs wollte Chanot auf dem Griffbrett auch Bünde anbringen, verwarf aber die Idee wieder auf Rat der früher erwähnten Prüfungs-Kommission. Zwei Jahre später (1819) dankte er Saitenhalter und Knopf gänzlich ab und befestigte die Saiten ähnlich wie bei der Guitarre mit Knöpfchen an zwei Holzplatten, von denen die eine außen, die andere innen an der Decke angeleimt war. Eine weitere Aenderung war, daß er die Schnecke umdrehte, so daß die Windung statt vorwärts (wie gewöhnlich) rückwärts ging. Er wollte damit das Aufziehen der Saiten, namentlich der a-Saite, erleichtern. Dann entfernte er auch den Baßbalken aus der Mitte der Decke und gab ihm die Form eines Halbkreises, dessen Mittelpunkt unter dem linken Fuße des Steges stand und dessen Außenlinie allein sich der Mitte der Decke näherte. Die Stimme wurde statt hinter den Steg vor denselben gestellt.

Eine vollständige Beschreibung des Chanotschen Systems erschien in dem periodischen Druckwerke „Description des Machines et Procédés specifiés dans les Brevets d'Invention", Band XV, Seite 161 (Paris 1828). Einen Bericht über die Vorführung seiner Instrumente vor der akademischen Prüfungs-Kommission brachte der „Moniteur Universel" vom 22. August 1817.

Es scheint, daß die Form der Chanotschen Instrumente viele Instrumentenmacher jener Zeit bestochen hat, wahrscheinlich weil ihre Herstellung eine einfachere war als der Geigen mit Ecken. Man findet solche Kopien noch häufig vor, ohne daß aber ihre Erbauer die veränderte Form von Saitenhalter und Schnecke angenommen hätten." [Vgl. z. B. No. 889 u. 890, Seite 529 des Katalogs]

Die vorliegende Chanot-Bratsche No. 913 gehörte früher dem Kgl. Konservatorium zu Leipzig, worauf ein mehrfach vorhandener Brandstempel „K. CONS. L." hinweist.

No. 914. Violon-Tenor

mit geschriebenen Zettel: **„Violon-Ténor / B. Dubois** [Paris] **1833"**. Ein durchaus laienhaft gearbeitetes Versuchsinstrument in Form einer vergrößerten Bratsche, das an die »Viola da spalla« des 18. Jahrhunderts (s. No. 917) erinnert. Der fast flach verlaufende Boden ist aus einem Stück geflammten Ahornholzes verfertigt; der Lack ist von gelbbrauner Färbung. Die Decke ist aus grobjährigem Holz und nur ganz wenig gewölbt. Die plumpen *f*-Löcher sind nahe am Deckenrande eingeschnitten.

Die Stimmung der Saiten ist eine Quinte tiefer als bei der Bratsche und eine Oktave tiefer als bei der Violine, entspricht also der Stelzner'schen »Violotta« (s. unt., No. 916).

Gesamtlänge 71 cm, Korpuslänge 43 1/2 cm, obere Breite 21 1/2 cm, untere Breite 27 cm, Zargenhöhe 8 1/4 cm.

No. 915. Contr'alto,

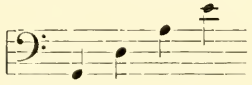
Versuchsinstrument, von **Jean Baptiste Vuillaume** zu Paris 1855 gebaut. (Ein Alto in gewöhnlicher Bratschenmensur, aber mit stark verbreiterten Ober- und Unterbacken. Vgl. die Einleitung, Seite 539.) Der Lack des trefflich gearbeiteten Instruments ist von rötlichgelber Färbung, die *f*-Löcher zeigen schön geschwungene Form.

Gesamtlänge 67 1/2 cm, Korpuslänge 41 cm, obere Breite 29 1/2 cm, untere Breite 36 1/2 cm, Zargenhöhe 5 cm.

Abbildung auf Seite 542.

No. 916. Violotta

mit geschriebenem Zettel: **„No. 330 Dresden, 1899. / Dr. Alfred Stelzner inv[enit]"**. Der Lack des sorgfältig gearbeiteten Instruments ist von gelblichroter Färbung. Die *f*-Löcher haben zierlich geschwungene, blattartig auslaufende Form. — Bemerkenswert ist die abweichende ellipsoidische Umrißform des Korpus und die nach oben und unten zu entsprechend abnehmende Zargenhöhe. (Vgl. Seite 639 des Katalogs.)

Die »Violotta« hat bei einer der Bratsche entsprechenden Mensur eine um eine Oktave tiefere Stimmung als die Violine: [1])

(Zu den 4 Saiten wird je eine Violoncello C-, Viola c-, Violoncello d- und Violin d'-Saite benutzt.)

Gesamtlänge 71 1/2 cm, Korpuslänge 40 1/2 cm, obere Breite 23 cm, untere Breite 28 1/2 cm, obere Zargenhöhe 4,5 cm, mittlere Zargenhöhe 6,3 cm, untere Zargenhöhe 5,4 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 650.

Die »Violotta«, eine Armgeige von nur 41 cm Korpuslänge, ist ein von Alfred Stelzner in Wiesbaden i. J. 1891 erfundenes und nach seinem in mehrfacher Hinsicht von dem „klassischen Modell" abweichenden Prinzip gebautes Streichinstrument, das als Vertreter der dem Streichensemble bisher fehlenden Tenorstimme gedacht war, d. h. eine Ausfüllung der zwischen Bratsche und Violoncello vorhandenen Lücke bilden

[1]) Versuche zur Konstruktion größerer Bratschen-Instrumente mit einer um eine Oktave tieferen Stimmung als bei der Violine sind im Laufe des 19. Jahrhunderts wiederholt unternommen worden. Derartig gestimmte und als Armgeigen gespielte Instrumente sind z. B. der »Violon-Ténor« von B. Dubois (Paris 1833; s. ob., No. 914), die »Tenorgeige« von Hopf in Josefstadt [in Böhmen] (ca. 1860; s. „Zeitschrift für Instrumentenbau", XV Bd. S. 103), der neue »Contraviolino« von Valentino de Zorzi (Florenz 1908; cf. L. Bargagna, „gli Strumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istituto L. Cherubini a Firenze", Florenz 1911, p. 23) etc. — Die ebenso gestimmte Hermann Ritter'sche »Tenor-Geige« wird als Kniegeige gespielt.

sollte. [1]) – Ueber das ebenfalls von Stelzner erfundene eine Oktave tiefer stehende »Cellone« vgl. No. 939 (Seite 567 des Katalogs). Außer verschiedenen Kammermusikwerken von Felix Draeseke, Arnold Krug, A. E. Gerspacher u. a, in denen diese „Stelzner-Instrumente" Verwendung fanden, ist die Oper „Der Pfeifertag" von Max Schillings (Erstaufführung: Schwerin 1899) zu erwähnen, deren Partitur die »Violotta« als Soloinstrument vorschreibt; auch in zwei Opernwerken von Stelzner selbst, dem 1902 in Dresden aufgeführten „Rübezahl" und dem im nächsten Jahre in Cassel aufgeführten Musikdrama „Swatowits Ende" sind »Violotta« und »Cellone« als „gleichberechtigt und gleichbepflichtet" dem Orchester einverleibt – Es ist bedauerlich, daß seit dem tragischen Tode des Erfinders (Juli 1906) die Bewegung der „Stelzner-Instrumente" zum Stillstand gekommen ist.

Bratschenbögen: siehe No. 999, 1000, 1001, 1006, 1007, 1013, 1015 etc.

[1]) „Der Repräsentant des Tenors hat in der bisherigen Besetzung unseres Streich-Quartetts nach Tonumfang und Tonfarbe einfach gefehlt und ist wohl oder übel ersetzt teils durch die tiefen Lagen der Bratsche, teils durch die hohen Töne des Cello. Die »Violotta« ist also, wie ehedem die Violine, als Repräsentant und Gefährte des Soprans, aus einer zwingenden musikalischen Notwendigkeit hervorgegangen, weil sie nach Tonumfang – sie steht eine Oktave tiefer als die Geige – wie nach ihrer Klangfarbe, die, wie vielfache Versuche durch Mitsingen ergeben haben, eine geradezu verblüffende Aehnlichkeit mit derjenigen der Tenorstimme aufweist, dem Tenore genau entspricht und fortan Repräsentant und Gefährte des Tenors sein wird.

Schon der Stimmung nach ist die »Violotta« eine künstlerische Notwendigkeit. Wir gewinnen eine freie Gesangsaite von köstlicher Kraft und Klangschönheit, die E-Saite, für das Ensemble. Vor allem aber ist das musikalisch-ästhetische Gleichgewicht in der künftigen Besetzung des Streich-Quartetts mit der Violotta gegeben, insofern nunmehr wie im Vokalquartett, das niemand noch einfiel, mit zwei Sopranen, Alt und Baß, zu besetzen, vier der Klangfarbe – und auch der Tonhöhe – nach verschiedene Instrumente gegeben sind, unter denen Violine und Violotta in demselben Verhältnis zu einander stehen, wie Viola und Violoncello – je eine Oktave auseinander.

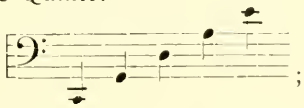
Mit der Violotta ist dem Komponisten als Solo- und Orchester-Instrument ein neues, ergiebiges Ausdrucksmittel gegeben, vor allem aber das Instrument, welches in der bisherigen Kammermusik und insbesondere im Streich-Quartett nach Tonumfang und Tonfarbe fehlte." („Zeitschrift für Instrumentenbau", 16. Band, S. 3.)

Viole da spalla, Viole pompose.

Mit »Viola da spalla« (Schulter-Viola) wurde ein zur Violinfamilie gehörendes Streichinstrument bezeichnet, das in Bauart und Größe zwischen »Tenorgeige« und »Violoncello piccolo« stand und als Armgeige gespielt, seiner großen Dimensionen wegen jedoch nicht am Kinn gehalten, sondern an die Schulter gelehnt wurde. Die »Viola da spalla« war im 17. und 18. Jahrhundert im Gebrauch, fand jedoch wegen ihrer unbequemen Handhabung nur geringe Verwendung in der Praxis. In Praetorius' „Organographia" ist das Instrument nicht beschrieben, wohl aber in Mattheſons „Neu eröffnetem Orcheſtre", wo es bei Erwähnung des Violoncells (S. 285) heißt: „. . . . . **inſonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen groſſen Effect beym Accompagnement, weil ſie ſtarck durchſchneiden / und die Tohne rein exprimiren kan. Ein Baſs kan nimmer diſtincter und deutlicher herausgebracht werden als auff dieſem Inſtrument. Es wird mit einem Bande an der Bruſt befeſtiget / und gleichſam auff die rechte Schulter geworffen / hat alſo nichts / daß ſeinen Reſonantz im geringſten auffhält oder verhindert.**" Joh. Gottfried Walther druckt diesen Bericht in seinem „Musicalischen Lexicon" (S. 637) wörtlich ab und fügt hinzu: „**Die vierſäitigten werden wie eine Viola, C. G. d. a. geſtimmt, und geben bis ins ā**". (Vgl. No. 917 des Katalogs.) Auch Joh. Philipp Eisel (1738) und Caspar Majer (1741) beschränken sich auf eine fast wortgetreue Wiederholung von Matthesons Angaben.

Betreffs der »Fagottgeige« (»Viola di fagotto«), einer größeren Abart der »Viola da spalla«, die nach Majer (a. a. O., S. 100) ebenfalls „**auf dem Arm gehalten, und wie eine Viola tractirt**", aber eine Oktave tiefer (d. h. wie das Violoncell) gestimmt wurde, siehe die Fußnote auf Seite 497 des Katalogs.

Auch die von Johann Sebastian Bach um 1724 in Leipzig erfundene »Viola pomposa« war nichts anderes als eine etwas vergrößerte und mit fünf Saiten bezogene »Viola da spalla«, die Bach nach seinen Angaben von dem mit ihm eng befreundeten ausgezeichneten Leipziger Hofinstrument- und Lautenmacher Johann Christian Hoffmann (s. Seite 620) anfertigen

ließ. — Die Saitenstimmung der Viola pomposa entsprach dem Violoncell, vermehrt um eine höhere Quinte:

der Klang war jedoch in Wirklichkeit eine Oktave höher, wenn auch infolge der größeren Dimensionen des Instruments (die Zargenhöhe betrug z. B. 8—9 cm) weit voller und kräftiger als bei der gewöhnlichen Bratsche. — Bekanntlich war Bach selbst Bratschenspieler,[1]) und die Vermutung liegt nahe, daß er durch die Vorliebe für die Alt- und Tenorgeige zur Einführung der Viola pomposa als eines nach der Höhe zu ausgiebigeren und daher zur Begleitung besser geeigneten Instruments angeregt wurde. In Forkels „Musikal. Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782" heißt es hierüber (S. 34):

„Wenn der Violiniſt ein Violinſolo ſpielte, ſo wußte der Kenner der Muſik lange nicht recht, womit er begleitet werden müſſe. Der Flügel, oder das Pianoforte wäre freylich am geſchickteſten hierzu geweſen; der Violinſpieler aber glaubte, ſein Solo werde durch die harmoniſche, volle Begleitung zu ſehr verdunkelt. Er wollte alſo lieber mit einem bloßen Violoncell begleitet ſeyn, oder gar ſeinen Baß auf einer zweyten Violine ſpielen laſſen. Das erſte Inſtrument, nemlich das Violoncell, ſtand gegen die Violin in einer allzu weiten Entfernung, und ließ zuviel Zwiſchenraum, als daß die Begleitung deſſelben vortheilhaft für den Violinſpieler, und für den Kenner der Harmonie, harmoniſch genug hätte ſein können. Das zweyte Inſtrument ſtand dem Hauptinſtrumente allzu nahe, und überſtieg es bisweilen ſogar. Hierinn ein Mittel zu finden, und beyde Extremen zu vermeiden, erfand der ehemalige Kapellmeiſter in Leipzig, Herr **Joh. Seb. Bach**, ein Inſtrument, welches er **Viola pompoſa** nennt. Es wird wie ein Violoncell geſtimmt, hat aber in der Höhe eine Saite mehr, iſt etwas größer als eine Bratſche, und wird mit einem Bande ſo befeſtigt, daß man es vor der Bruſt und auf dem Arme halten kann." — Diese Angaben Forkels finden eine Bestätigung in dem Franz Benda behandelnden biographischen Bericht, den Joh. Ad. Hillers „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler" (Leipzig 1784) enthalten: bei einem Besuche, den Benda im Karneval 1738 dem berühmten Konzertmeister Joh. Georg Pisendel in Dresden abstattete, trug er eine Reihe von Violinsoli

[1]) Siehe Joh. Nepomuk Forkel, „Ueber Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" (Leipzig 1802, S. 46): „In muſikaliſchen Geſellſchaften, in welchen Quartette oder vollſtimmige Inſtrumentalſtücke aufgeführt wurden, und er ſonſt nicht dabey beſchäftigt war, machte es ihm Vergnügen, die Bratſche mit zu ſpielen. Er befand ſich mit dieſem Inſtrument gleichſam in der Mitte der Harmonie, aus welcher er ſie von beyden Seiten am beſten hören und genießen konnte."

vor, „welche ihm **Pisendel** mit der **Viola pompoſa** begleitete". In einer Fußnote (a. a. O., S. 45) ist die Beschreibung des Instruments aus Forkels Almanach mit dem Zusatz abgedruckt: „Der ehemalige Geigenmacher **Hofmann** hat deren verſchiedene, auf Angaben **Joh. Seb. Bachs**, verfertigt."

Eine weitere Erwähnung der »Viola pomposa« findet sich in dem Joh. Seb. Bach gewidmeten Abschnitt des „Lexicons der Tonkünstler" von Ernst Ludwig Gerber (1. Theil, Leipzig 1790, Sp. 90); die betreff. Stelle lautet: „Die ſteife Art womit zu ſeiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bäſſen in ſeinen Werken, zu der Erfindung der von ihm ſogenannten **Viola pompoſa**, welche bey etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratſche, zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzells noch eine Quinte, e, hatte, und an den Arm geſetzt wurde; dies bequeme Inſtrument ſetzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geſchwinden Paßagien, leichter auszuführen." Diese Angaben weichen von Forkels und Hillers Bericht insofern ab, als letztere die Viola pomposa« nur als Begleitinstrument der Violine bezeichnen, während Gerber, dessen biographische Nachrichten über Bach teilweise auf den Mitteilungen beruhen, die er seinem Vater, der 1724—27 in Leipzig Bachs Schüler war, verdankt, der »Viola pomposa« die Funktion des Violoncello piccolo zuschreibt (vgl. Seite 559 des Katalogs). Dasselbe tut H. Chr. Koch in seinem „Musikalischen Lexikon" (Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1691), dem offenbar die obige Stelle bei Gerber als Quelle diente. („Die noch ſehr unvollkommene Spielart, mit welcher zu ſeiner Zeit das Violoncell behandelt wurde, und die lebhaften, oft ziemlich ſchweren Bäſſe ſeiner Tonſtücke veranlaßten ihn zu der Einrichtung dieſes Inſtrumentes.... Uebrigens wurde es ebenſo traktirt, wie die Viole.[1]) Dieſes Inſtrument iſt ſeit geraumer Zeit, theils wegen der durch die Größe ſeines Körpers verurſachten Unbequemlichkeit, theils auch wegen der vervollkommneten Spielart des Violoncells gänzlich wieder außer Gebrauch gekommen."[2])

[1]) Alle obenstehend zitierten Berichte bestätigen, daß die »Viola pomposa« als Armgeige und nicht — wie es P. de Wit in der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (Bd. XII und XXVII) und auch H. Riemann, E. van der Straeten u. a. annehmen — violoncellmäßig (d. h. zwischen den Knien) gespielt wurde. Versuche im Museum haben ergeben, daß trotz der beträchtlichen Zargenhöhe eine der Schulterviole entsprechende Handhabung des Instruments in der Praxis unschwer möglich ist.

[2]) Es heißt in Kochs Lexikon weiter: „Dagegen bedient man ſich noch hin und wieder einer Viole in gewöhnlicher Form und Stimmung mit der hinzugefügten e Saite der Violine, die von einigen auch **Violino pomposo** genannt wird." Eine Komposition für »Violino pomposo« entdeckte der Verfasser des vorlieg. Katalogs in der Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien; das betreff. Manuskript (No. 14454) ist betitelt: *„Sonata a solo | Per La Pomposa | Col Basso | Del Sig^re Cristian Giuseppe Lidarti | Di Vienna | Accademico Filarmonico | Di Bologna e Modena."* Von der tiefsten Saite ist in dieser Sonate (Es-dur, 4/4) allerdings nur an einigen Stellen, die den Ton f erfordern, Gebrauch gemacht.

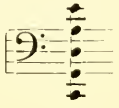
Auffallend ist, daß in Bach'schen Partituren nicht ein einziges Mal die »Viola pomposa« vorgeschrieben ist; ob einzelne mit »Violoncello piccolo« bezeichnete obligate Partien in verschiedenen Kantaten auch für die »Viola pomposa« berechnet waren, ist nicht erwiesen, aber immerhin möglich.

Allgemein ist die Annahme, daß die letzte der sechs Bach'schen Solosuiten für Violoncell (D-dur 12/8; Gesamtausgabe Bd. XXVII, S. 87 f.):

die für ein fünfsaitiges Instrument geschrieben ist,[1]) für die »Viola pomposa« bestimmt gewesen sei. Vgl. hierzu den Vorbericht von A. Doerffel, p. XXXVI des betreff. Bandes: „Ob Bach bei Composition desselben seine Absicht auf ein fünfsaitiges Violoncell — denn auch in dieser Form war damals dies Instrument vorhanden — oder auf die von ihm erfundene »Viola pomposa« gerichtet hatte, ist nicht bestimmt nachweisbar. Die Originalvorlage giebt keinen Anhaltspunkt für die eine oder die andere Annahme. Wahrscheinlich indeß ist, daß er die Suite zunächst für die »Viola pomposa«, von der der Lexicograph Gerber berichtet, komponiert hat." Auch Ph. Spitta teilt in seiner großen Bach-Biographie (1. Band, S. 679 u. 824) diesen Standpunkt, der uns jedoch irrtümlich scheint. Denn abgesehen davon, daß — wie es auch Doerffel erwähnt — fünfsaitige Violoncells, deren Bezug zur Erleichterung des Spiels in den höheren Lagen eine e¹-Saite aufwies (s. Seite 558 des Katalogs), in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch gebräuchlich waren, widerspricht die Entstehungszeit der Komposition der Ansicht, die sechste Suite mit der »Viola pomposa« in Verbindung zu bringen. Die Suiten sind nämlich — ebenso wie die sechs Partien und Sonaten für Violine allein und die Mehrzahl der übrigen Kammermusikwerke — unbedingt noch in Coethen (vor 1723), und zwar für den Violoncellisten und Gambisten Christian Ferdinand Abel (s. Seite 439) komponiert worden, während die Idee zur »Viola pomposa« erst in den Beginn der Leipziger Zeit fällt, nachdem Bach mit Joh. Christ. Hoffmann in persönlichen Verkehr getreten war; Gerber erwähnt im 2. Teil seines Lexicons (Leipzig 1792, Anhang S. 85) ausdrücklich, daß Joh. Seb. Bach die »Viola pomposa« zu Leipzig ums Jahr 1724 erfunden habe.[2])

---

[1]) Die Ueberschrift des Autogramms lautet:

Suitte
6.)me a cinq (acordes

[2]) Wenn Spitta trotzdem behauptet (a. a. O., 1. Bd., S. 678), die Erfindung des Instruments wäre noch in Coethen erfolgt, so geschieht dies anscheinend nur, um seine Ansicht betreffs der sechsten Suite und der »Viola pomposa« aufrecht erhalten zu können. An anderer Stelle (S. 824) muß er jedoch zugeben, daß äußere und innere Gründe durchaus gegen die Annahme sprechen, die Violoncell-Suiten erst in die Leipziger Zeit zu verlegen.

Auch noch nach Bachs Tode (1750) muß das Instrument eine gewisse Verbreitung gehabt haben, da sich nicht nur von seinem ersten Erbauer Joh. Christian Hoffmann in Leipzig,[1]) sondern auch von einigen anderen sächsischen Geigenbauern dieser Zeit — Johann Traugott Mosch in Borstendorf (s. No. 921), Christian Gottlieb Klinger in Klingenthal (s. No. 922), Johann Georg (oder Christian?) Hammig in (Mark) Neukirchen (No. 1121 des dortigen Gewerbemuseums) — mehrere Exemplare erhalten haben. Immerhin zählt die »Viola pomposa«, die bis in die jüngste Vergangenheit (1890) als gänzlich verschollen galt, zu den seltensten und wegen der Persönlichkeit ihres Erfinders auch begehrtesten Stücken der Instrumentensammlungen.

[1]) Außer den beiden Instrumenten im Cölner Museum (No. 918 u. 919, s. Seite 555) ist ein weiteres (undatiertes) Exemplar in der Sammlung des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 1445) bekannt.

No. 918.

No. 919.

2 Viole pompose

von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig.

1732. 1741.

Text: Seite 555.

No. 920.

No. 921.

Viola pomposa

von Christ. Gottlieb Klinger, Klingenthal [?]

von Johann Traugott Mosch, Borstendorf.

Aus der Mitte und zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Text: Seite 555/56.

No. 917. Viola da spalla

mit geschriebenem Zettel: „**Joh. Christian Hoffmann / Königl. Poln. und Churfl. / Sächs. Hoff Instrument„ und / Lautenmacher. Leipzig 1737**“. Das sorgfältig gearbeitete Instrument ist in der Bauart den folgenden »Viole pompose« No. 918 u. 919 ähnlich, weist jedoch etwas größere Breite und niedrigere Zargenhöhe auf. Der stark gewölbte Boden ist aus schlichtem Ahornholz; der Lack hat die für Hoffmann typische goldgelbe Färbung. Die *f*-Löcher sind von kleiner, nach unten sich verbreiternder Form.

Der Bezug besteht aus 4 Saiten in gewöhnlicher Bratschenstimmung.

Gesamtlänge 75½ cm, Korpuslänge 43½ cm, obere Breite 25¾ cm, untere Breite 30½ cm, Zargenhöhe 7 cm.

*

No. 918. Viola pomposa

mit geschriebenem Zettel: „**Joh. Christian Hoffmann / Königl. Poln. und Churf. / Sächs. Hoff Instrument„ und / Lautenmacher. Leipzig 1732**“. Der Lack des sehr gut gearbeiteten Instruments ist von rötlichgelber Färbung. Der aus einem Stück verfertigte Boden und die Decke sind hoch gewölbt. — Das Instrument war im 19. Jahrhundert zu einer Bratsche umgearbeitet gewesen und wurde in der Werkstatt des Museums wieder in seinen ursprünglichen Zustand als »Viola pomposa« zurückversetzt. Saitenhalter, Hals und Griffbrett mußten bei dieser Gelegenheit erneuert werden; die Schnecke, die noch ein fünftes Wirbelloch aufwies, blieb original.

Der Bezug ist ebenso wie bei den folgenden »Viole pompose« fünfsaitig (s. die Einleitung, Seite 549).

Gesamtlänge 78½ cm, Korpuslänge 45½ cm, obere Breite 21 cm, untere Breite 27 cm, Zargenhöhe 9 cm.

Abbildung auf Seite 553.

No. 919. Viola pomposa

mit geschriebenem Zettel: „**Joh. Christian Hoffmann / Königl. Poln. und Churfl. / Sächs. Hoff Instrument und / Lautenmacher in Leipzig. / 1741**“. Der Lack zeigt die für Hoffmann typische goldgelbe Färbung. Der Boden ist aus einem Stück nur wenig geflammten Ahornholzes gearbeitet. Im Gegensatz zu dem vorhergehenden Instrument befanden sich die »Viole pompose« No. 919—921 noch im Originalzustand.

Gesamtlänge 78 cm, Korpuslänge 45½ cm, obere Breite 21½ cm, untere Breite 27 cm, Zargenhöhe 8¾ cm.

Abbildung auf Seite 553.

Betreffs Nachbildung der Zettel zu No. 917—919 vgl. die Reproduktion auf Seite 624. (Zettel zur Tenorgambe No. 819 v. J. 1731.)

No. 920. Viola pomposa

mit geschriebenem Namenszug „**Klinger**“ auf dem oberen Teil des Bodens, was vielleicht auf Christian Gottlieb Klinger in Klingenthal (s. Seite 625) als Erbauer hinweist; sächsische Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Lack des Instruments, das größere Dimensionen als die übrigen »Viole pompose« des Museums hat,

ist von rötlichgelber Färbung. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz; die Decke zeigt ziemlich starke Wölbung. Der Saitenhalter ist aus Palisanderholz.

Gesamtlänge 87½ cm, Korpuslänge 50 cm, obere Breite 23 cm, untere Breite 30 cm, Zargenhöhe 9½ cm.

Abbildung auf Seite 554.

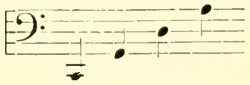
No. 921. Viola pomposa

mit gedrucktem Zettel: „**Johann Traugott Mosch, machte mich in Borftendorf bey Auguftenburg**“; aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Lack des in der Arbeit den Hoffmannschen Violen No. 918 und 919 ähnlichen Instruments ist von gelbbrauner Färbung. Der aus einem Stück gearbeitete Boden ist aus schlichtem Ahornholz. Die *f*-Löcher haben kleine zierliche Form.

Gesamtlänge 75 cm, Korpuslänge 46 cm, obere Breite 21 cm, untere Breite 28 cm, Zargenhöhe 8¼ cm.

Abbildung auf Seite 554, Nachbildung des Zettels auf Seite 635.

Violoncells.

Das Violoncell (ital.: Violoncello; franz.: Violoncelle) vertritt in der Familie der Violininstrumente die Bariton- und Baßstimme; es steht eine Oktave tiefer als die Bratsche, d. h. seine vier Saiten werden in

gestimmt. Es wird ebenso wie die Gambe zwischen den Knien bezw. Oberschenkeln gehalten und in sitzender Stellung gespielt. — Der Name Violoncello bedeutet „kleine Baßgeige", da das Wort eine Diminutivform der Bezeichnung des Contrabasses »Violone« ist, die ihrerseits wieder ein Augmentativum des Wortes »Viola« bildet.[1]) Die im Deutschen gebräuchliche abgekürzte Benennung »Cello« ist mithin sprachlich durchaus fehlerhaft, da dies Wort nichts anderes als eine unserem -chen oder -lein entsprechende Verkleinerungssilbe ist. Der tatsächliche Werdegang des Instruments ist jedoch ein anderer als sich aus der etymologischen Ableitung annehmen ließe: das Violoncell ist nicht durch Verkleinerung des violenartigen Contrabasses, sondern durch Uebertragung der Violinform auf ein in der Größe der »Viola da gamba« entsprechendes Baßinstrument entstanden. Dieser Entstehungsprozeß vollzog sich anscheinend bereits um die Mitte oder im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts; daß Andrea Amati z. B., der Stammvater der berühmten Familie und Begründer des Cremoneser Geigenbaues (geb. um 1535, gest. nach 1611), schon Violoncelli gebaut hat, wird durch zwei schöne noch erhaltene Instrumente bewiesen.[2])

Das von den älteren italienischen Meistern bevorzugte Patron war beträchtlich größer als das spätere Violoncellmodell, dessen endgültige Einführung (1700 — 1725) Antonio Stradivari zugeschrieben wird; der Unterschied in der Korpuslänge betrug 5 cm. Doch hat auch noch Stradivari

[1]) Die älteste Bezeichnung des Instruments war »Violoncino«, welches Wort ebenfalls eine Verkleinerungsform von »Violone« bildet; diese Benennung kommt in einem Druck v. J. 1641 und in einem 1660 erschienenen Werk von Domenicho Freschi vor. Dagegen lautet der Titel eines 1665 zu Venedig erschienenen Werkes von Giulio Cesare Arresti: „**Sonate a 2. & a 3. Con la parte del Violoncello a beneplacido**". (Vgl. „Monatshefte für Musikgeschichte", Jahrg. XVI, No. 3.)

[2]) Im Besitze von N. E. Simoutre-Paris und J. H. Bridges-London. (Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 2. Aufl. S. 15.)

eine Anzahl Violoncelli größeren Formats (sog. »Bassi« mit 80 anstatt 75 cm Korpuslänge) gebaut.[1]) Noch umfangreichere Dimensionen zeigt die „Baß-Geig de bracio", deren Abbildung in Praetorius' „Sciagraphia" (Tafel XXI No. 6) enthalten ist; das Instrument läßt bei einer Gesamtlänge von 1,34½ m eine Korpuslänge von 84 cm erkennen. Diese alte plumpe Baßgeigenform, die an Größe und Dimensionen der kleinsten Contrabaßgattung, dem sog. »Bassel« oder »Basset« (vgl. Seite 570), ziemlich entsprach, erhielt sich am längsten in Deutschland. Der Grund, weshalb diese unbequemen großen Violoncelltypen erst so spät aus der Praxis verschwanden, ist in der außerordentlichen Beliebtheit zu erblicken, die in der Rokokozeit noch die »Viola da gamba« als Soloinstrument besaß: bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts spielte das Violoncell — mit einziger Ausnahme von Italien — der Gambe gegenüber im allgemeinen nur die untergeordnete Rolle eines zur Verstärkung des Basses dienenden Begleitinstruments. (Vgl. Seite 439/40 des Katalogs.)

Auf die Abhängigkeit von Contrabaß und »Viola da gamba« deutet auch der Bezug hin, der bei Violoncells zwischen vier und sechs Saiten schwankte (wie beim »Basset« kommen zuweilen auch nur drei Saiten vor; vgl. No. 922), während bei Violinen und Bratschen von Anfang an die Vierzahl nicht überschritten wurde. So sagt z. B. Mattheson in seinem „Neu-eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, S. 285): „**Der hervorragende Violoncello, die Baſſa Viola und Viola di Spala** [vgl. Seite 550 des Katalogs], **ſind kleine Baſs-Geigen in Vergleichung der gröſſern mit 5 auch wol 6. Saiten/worauff man mit leichterer Arbeit als auff den groſſen Machinen** [d. h. den Contrabässen] **allerhand geſchwinde Sachen/Variationes und Mannieren machen kan....**" Auch Joh. G. Walther (1732), Joh. Ph. Eisel (1738), Leop. Mozart (1756) u. a. erwähnen noch das vereinzelte Vorkommen von Violoncells mit fünf bezw. sechs Saiten; doch war schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wie es Praetorius' „Syntagma" beweist, der viersaitige Bezug in der normalen Stimmung (C, G, d, a) vorherrschend. Bei fünfsaitigen Violoncells wurde noch eine in der höheren Quarte (d^1) oder Quinte (e^1) gestimmte Saite hinzugefügt; bei sechssaitigem Bezug kam wahrscheinlich die Stimmung der »Viola da gamba« (D G c e a d^1) zur Anwendung.

Aus einer Erwähnung im „Versuch einer Anweisung die Flöte traverſière zu spielen" von Joh. Joachim Quantz (Berlin 1752, S. 212) geht hervor, daß die Violoncells größeren Formats zur Begleitung, die kleiner gebauten Instrumente zum Solospiel dienten: „Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, ſondern auch Solo ſpielet, thut ſehr wohl, wenn er zwey beſondere Inſtrumente hat; eines zum Solo, das andere zum Ripienſpielen, bey großen Muſiken. Das letztere muß größer, und mit dickern Seyten bezogen ſeyn, als das erſtere. Wollte man mit einem kleinen und ſchwach bezogenen Inſtrumente beydes verrichten; ſo würde das Accompagnement in einer zahlreichen Muſik

[1]) Ein berühmtes Beispiel hierfür ist das ehemals dem Virtuosen François Servais in Brüssel gehörige Stradivari-Violoncello.

gar keine Wirkung thun." — Eine bei dem damaligen Stand der Technik noch erforderliche Vereinfachung des Spiels in den höheren Lagen hatte die Einführung von noch kleineren und entsprechend kürzer mensurierten Instrumenten, »Violoncelli piccoli«, zur Folge (sog. „halbe Violoncells"), deren Verwendung z. B. auch Johann Sebastian Bach in verschiedenen seiner Kantaten[1]) vorschreibt.

Die Ausbildung des Violoncells als Soloinstrument ging von Italien durch Künstler wie Domenico Gabrieli (Menghino del Violoncello; geb. um 1640 zu Bologna, gest. 1690 zu Modena), den Opernkomponisten Attilio Ariosti, der bereits als Virtuose auf der »Viola d'amore« erwähnt wurde (s. Seite 479 des Katalogs), Franciscello (um 1725 in Neapel) u. a. aus; der erste Meister des modernen virtuosen Violoncellspiels war Luigi Boccherini (geb. 1743 zu Lucca, gest. 1805 zu Madrid), der bekanntlich auch als Komponist Hervorragendes leistete. Begründer der hohen Schule der französischen Violoncellkunst ist Martin Berteau (Berteaud, Bertault; geb. zu Valenciennes, gest. 1756 zu Paris), dem die Einführung des vielleicht von der »Tromba marina« entlehnten sog. Daumenaufsatzes zugeschrieben wird. (Vgl. Seite 319.) Die von Johann Sebastian Bach etwa 1720 in Cöthen komponierten sechs Suiten für Solo-Violoncell (s. Seite 551) bestätigen, daß auch in Deutschland um diese Zeit die Pflege des Solospiels in Aufnahme kam. —

Die Vorzüge, die das Violoncell vor der »Viola da gamba« besitzt, bestehen in einer durch die verschiedene Bauart bedingten kräftigeren Sonorität des Tones und einer unbeschränkten Freiheit der durch keine Bünde auf dem Griffbrett eingeengten Fingertechnik, während die Gambe vor dem Violoncell außer seiner reizvollen Chanterelle-Saite den Vorteil größerer Leichtigkeit im mehrstimmigen Spiel voraus hatte. Die zwischen beiden Instrumenten herrschende Rivalität[1]) bewirkte, daß das Violoncell erst verhältnismäßig spät in den großen Orchestern Aufnahme fand. Zuerst gelangte es in der Wiener Hofkapelle (i. J. 1680) und im Pariser Opernorchester (i. J. 1687) zur Einführung; 1709 folgte die Hofkapelle zu Dresden mit der Anstellung von vier Violoncellisten usw.

*

„Im Ganzen ist der Bau eines Violoncells (nach dem von Stradivari eingeführten Normalmodell) dem einer guten Violine ganz gleich, nur würden die verschiedenen Dimensionen der einzelnen Teile um zwei Dritteile größer

[1]) Arien mit obligatem »Violoncello piccolo« enthalten die Kantaten „Bleib' bei uns" (No. 6 der Gesamtausgabe), „Jesu, nun sei gepreiset" (No. 41), „Also hat Gott die Welt geliebet" (No. 68; in der bekannten Sopranarie „Mein gläubiges Herze frohlocke"), „Ich bin ein guter Hirt" (No. 85) u. a.

[1]) Vgl. hierzu die bereits auf Seite 440 erwähnte Schrift *„Défense de la basse de Viole"* von Hubert le Blanc (Amsterdam 1740).

sein müssen, wenn man sie gegen die Violine, der Tonlage des Instruments gemäß, mathematisch richtig annehmen wollte. Hatte sich bei der Bratsche schon die Notwendigkeit herausgestellt, der bequemeren Handhabung beim Spielen wegen, von der mathematischen Richtigkeit der Größenverhältnisse usw. abzuweichen (vgl. Seite 538 des Katalogs), so wiederholt sich dieses beim Violoncell von neuem. Nach langem Probieren hat man für eine willkürliche Annahme gewisser Elemente, z. B. der Dimensionen für Decke, Boden und Zargen, die besten Bedingungen für den Bau sehr guter Instrumente darin gefunden, daß der Ton der Luftmasse im Instrumentkörper ungefähr das f zunächst unter dem Violin $\bar{c}$, also eine Oktave höher als das mathematische Gesetz es erfordert, angibt. Es sind zu dem Ende die Länge der Körperteile vermindert, die Höhe der Zargen dagegen vermehrt worden. Wollte man hingegen das Instrument nach den mathematischen Grundsätzen seiner Tonlage bauen, so würde seine Länge und Breite größer werden als wir sie jetzt bauen, während dagegen die Stärke des Holzes in Decke und Boden und die Höhe der Zargen viel geringer sein müßten. Hierdurch würden sich aber beim Spielen des Instrumentes eine Menge Unbequemlichkeiten herausstellen." Wird als durchschnittliche Länge des Violinkörpers 36 cm angenommen, so müßte entsprechend ihrer um eine Quinte bezw. Duodezime tieferen Stimmung das Bratschenkorpus anderthalbmal und das Violoncellkorpus dreimal größer sein, mithin bei der Bratsche 54 cm und beim Violoncell 108 cm betragen; die in der Praxis angewandte Länge beläuft sich aber nur auf 39 bezw. 75 cm. Ein gleiches Verhältnis ist bei der Festsetzung der Saitenlänge angestrebt, die $49^1/_2$ bezw. 99 cm ergeben müßte, in Wirklichkeit aber bei der Bratsche nur $36^3/_4$ und beim Violoncell nur 70 cm beträgt. „Bei letzterem Instrument hat man die theoretische Saitenlänge dadurch ziemlich erreicht, daß der Hals des Instruments eine größere Länge erhielt, als er sie haben würde, wenn auch hier dasselbe Prinzip wie bei der Decke und dem Boden beibehalten worden wäre. Dies konnte beim Violoncell um so eher auf diese Art ermöglicht werden, da der Spieler durch die von Violine und Bratsche abweichende Art der Haltung des Instruments den linken Arm nicht zum Halten desselben bedurfte, sondern Arm und Hand nun ganz frei und ungehindert am Halse des Instruments bewegen kann." (Rühlmann, a. a. O., S. 298 u. 299.) — Fast alle großen italienischen Geigenbauer bauten auch Violoncelli. Besondere Wertschätzung genießen die Instrumente von Antonio Stradivari, Carlo Bergonzi, Francesco Ruggeri, Vincenzo Ruggeri detto il Per, Pietro Giacomo Rogeri etc.

No. 922. Violoncello,

mit geschriebenem Reparaturzettel: *„Ristaurato da me Lorenzo Carcafsi / della Madonna de Ricci in / Firenze 1740"*. Das Instrument ist (nach Bauart, Lack und der charakteristischen Schnecke zu schließen) anscheinend eine Arbeit von **Bartolomeo Obici** in Verona aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahorn-, die Decke ist aus Zedernholz; der Lack ist von dunkelroter Färbung. Die Bügeleinschnitte sind verhältnismäßig flach verlaufend. Die Schnecke ist auffallend groß und beweist (ebenso wie der abweichenderweise aus nur drei Saiten bestehende Bezug) die enge Verwandtschaft zwischen dem Violoncello des 17. Jahrhunderts und dem Contrabaß. (Vgl. die Einleitung, Seite 558.)

Gesamtlänge 1,24½ m, Korpuslänge 71½ cm, obere Breite 32½ cm, untere Breite 44 cm, Zargenhöhe 13½ cm.

Nachbildung des Reparaturzettels auf Seite 609.

No. 923. Violoncello

mit gedrucktem Zettel: **„Chriftopharus Rittig fe- cit Genuae anno 1680"**. Der Boden des gut gearbeiteten Instruments ist aus nur wenig geflammtem Ahornholz; der Lack ist von gelbbrauner Färbung. Die kräftig geschnittenen *f*-Löcher sind auffallend groß. Hals, Griffbrett und Saitenhalter sind ergänzt, dagegen ist die schön geschwungene Schnecke original.

Der Bezug ist ebenso wie bei allen folgenden Violoncells No. 924—938 viersaitig.

Gesamtlänge 1,23½ m, Korpuslänge 74 cm, obere Breite 35½ cm, untere Breite 41¾ cm, Zargenhöhe 11¾ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 636.

No. 924. Kleines Violoncello,

italienische (Brescianer) Arbeit aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Das Instrument ist von etwas ungelenker, altertümlich anmutender Form; es hat länglich-gestreckte Korpuskonturen mit tief eingeschnittenen Mittelbügeln, so daß die Ecken der Oberbacken besonders scharf hervortreten. Der Boden ist aus geflammtem, die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Die kleinen *f*-Löcher sind nahe am Steg eingeschnitten. Der Saitenhalter ist mit Perlmuttereinlagen verziert.

Gesamtlänge 1,11½ m, Korpuslänge 69½ cm, obere Backenbreite 31½ cm, Breite an den oberen Ecken 34 cm, Breite an den unteren Ecken 36 cm, untere Backenbreite 38 cm, Zargenhöhe 11 cm.

Ueber die Benutzung Violoncells kleinerer Bauart zum Solospiel s. die Einleitung, Seite 558 des Katalogs.

No. 925. Violoncello

aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; vielleicht von Andreas Ferdinand Mayr in Salzburg. Der Boden des gut gearbeiteten Instruments ist aus schlichtem Ahornholz und — bei Violoncells eine Seltenheit! — aus einem Stück gearbeitet; die Zargen sind aus geflammtem Ahornholz. Boden und Decke sind stark gewölbt. Der Lack ist von rötlichgelber Färbung. Der Wirbelkasten ist auf der Rückseite mit hübschen Ornament-Schnitzereien verziert und läuft in ein Löwenköpfchen aus.

Gesamtlänge 1,20 m, Korpuslänge 73 cm, obere Breite 32½ cm, untere Breite 42½ cm, Zargenhöhe 13 cm.

No. 926. Kleines Violoncello
mit gedrucktem Zettel: „**Sympertus Niggell, Lauten- und Geigen-Macher in Füssen, 1758**“. Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von hellgelber Färbung. Boden und Decke sind hoch gewölbt.

Gesamtlänge 1,15 m, Korpuslänge 70 cm, obere Breite 32 cm, untere Breite 40 cm, Zargenhöhe 11¾ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 635.

No. 927. Großes Violoncello (»Basso«)
mit gedrucktem Zettel, der aber anscheinend nicht in das Instrument gehört: „**CArlo Tononi Bolognefe / Fece in Venezia l'A. 1765**“; vielleicht ebenfalls eine Füssener Arbeit. Boden und Decke des gut gearbeiteten Instruments sind hoch gewölbt; der Lack ist von gelbbrauner Färbung.

Gesamtlänge 1,30 m, Korpuslänge 82 cm, obere Breite 37 cm, untere Breite 45½ cm, Zargenhöhe 14½ cm.

No. 928. Kleines Violoncello,
italienische (Toskaner) Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Der Lack des ziemlich roh gearbeiteten Instruments ist von dunkelbrauner Färbung. Die Ränder sind stark hervortretend, die *f*-Löcher ziemlich plump geschnitten.

Gesamtlänge 1,21 m, Korpuslänge 70 cm, obere Breite 35 cm, untere Breite 43 cm, Zargenhöhe 15 cm.

No. 929. Violoncello,
italienische (Cremoneser) Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Boden und Zargen des gut gearbeiteten Instruments sind aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von rötlichgelber Färbung. Die *f*-Löcher zeigen zierlichen Schnitt. — Griffbrett, Hals und Schnecke sind ergänzt

Gesamtlänge 1,25½ m, Korpuslänge 78 cm, obere Breite 35½ cm, untere Breite 44½ cm, Zargenhöhe 12 cm.

No. 930. Kleines Violoncello
mit unechtem Amati-Zettel; wahrscheinlich eine Arbeit von einem Mitglied der Familie Hornsteiner in Mittenwald aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Der Lack des gut gearbeiteten Instruments ist von rötlichgelber Färbung. In den Saitenhalter sind einige gravierte Perlmutterverzierungen eingelegt.

Gesamtlänge 1,09½ m, Korpuslänge 67½ cm, obere Breite 31 cm, untere Breite 38 cm, Zargenhöhe 12½ cm.

No. 931. Violoncello,
amerikanische Arbeit aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Bemerkenswert an dem Instrument ist das Korpus, das aus Aluminium besteht. Alle übrigen Teile sind wie gewöhnlich aus Ahorn- bezw. Ebenholz. Der Lack ist von dunkelbrauner Färbung.

Gesamtlänge 1,23½ m, Korpuslänge 76 cm, obere Breite 34 cm, untere Breite 44 cm, Zargenhöhe 12 cm.

No. 938.
Violoncello da spalla
von
Lorenzo Arcangioli,
Florenz 1825.

Text: Seite 566

No. 609.
Guitarre-Violoncell« (Arpeggione)
von Joh. Georg Staufer,
Wien 1824.

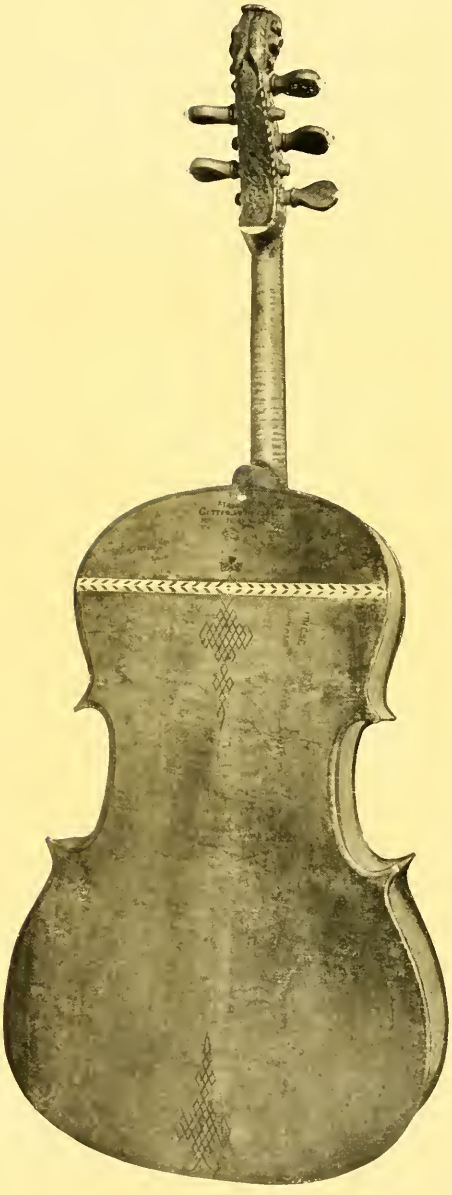
Text: Seite 174.

No. 934.
Violoncello piccolo,
Brescianer Arbeit
aus dem 18. Jahrhundert.

Text: Seite 565

Vorderansicht

Rückansicht.



No. 940.
Contrabaß von Gottfried Tielke,
Brescia 1662.

Text: Seite 573

Violoncelli piccoli

(vgl. die Einleitung, Seite 559).

No. 932. Violoncello piccolo,
vielleicht eine Arbeit von **Johann Christian Hoffmann** in Leipzig aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das trefflich gearbeitete Instrument stellt einen interessanten Uebergangstyp zwischen (Alt-) Viola da gamba und Violoncell dar: der gewölbte Boden und die Korpuskonturen gemahnen — trotz der verhältnismäßig langen Mittelbügel — an die Form des Violoncells, während das Fehlen der überstehenden Deckenränder, die schlangenförmig verlaufenden Schallöcher und die in den oberen Teil der Decke eingelassene geschnitzte Rosette Charakteristika der Gamben bilden. Der Boden ist aus einem Stück gearbeitet; der Lack ist von hellgelber Färbung. Der Wirbelkasten ist auf der Rückseite durchbrochen.

Gesamtlänge 1,03 m, Korpuslänge 59½ cm, obere Breite 26½ cm, untere Breite 33 cm, Zargenhöhe 11 cm.

No. 933. Violoncello piccolo
mit gedrucktem Zettel: „**Andreas Hoyer, Violinmacher in Klingenthal. 1759**“. Das Instrument hat ähnlich dem vorhergehenden »Violoncello piccolo« ein länglich-gestrecktes Korpus; auch die langen Schallöcher haben die bei Violen beliebte schlangenähnliche Form. — Griffbrett und Wirbelkasten sind ergänzt.

Gesamtlänge 1,05½ m, Korpuslänge 59½ cm, obere Breite 25 cm, untere Breite 30½ cm, Zargenhöhe 10¼ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 629.

No. 934. Violoncello piccolo,
italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert, anscheinend von einem Meister der Brescianer Schule. Der Lack des hübschen Instruments ist von gelbroter Färbung. Die Ränder des Bodens und der Decke sind von doppelten Aederchen umsäumt; der Boden ist außerdem im oberen und unteren Teile mit eingelegten Ornamenten verziert. Die *f*-Löcher sind ziemlich steif geschnitten. Der aus Palisanderholz verfertigte Saitenhalter und der Hals sind ergänzt; dagegen ist die zierliche Schnecke original.

Gesamtlänge 91½ cm, Korpuslänge 58 cm, obere Breite 30 cm, untere Breite 36 cm, Zargenhöhe 9 cm.

Abbildung auf Seite 563.

No. 935. Violoncello piccolo (sog. „halbes oder Kinder-Cello“), böhmische (Schönbacher) Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Der Boden des einfach gearbeiteten Instruments ist aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von dunkelbrauner Färbung.

Gesamtlänge 96 cm, Korpuslänge 54½ cm, obere Breite 26 cm, untere Breite 31½ cm, Zargenhöhe 8½ cm.

Verschiedenartige Violoncells.

No. 936. Kleines **Violoncell,**
Dilettantenarbeit schwedischen Ursprungs aus dem 18. Jahrhundert. Das ziemlich primitive Instrument ist durch seine auffallend niedrigen Zargen bemerkenswert, so daß seine Form einer vergrößerten Violine oder Bratsche entspricht. Der ebenso wie die Decke stark gewölbte Boden ist aus drei Stücken schlichten Ahornholzes zusammengesetzt. Der Lack ist von rotbrauner Färbung. Die langgestreckten *f*-Löcher haben keine mittlere Einbuchtung. Eine weitere kleine herzförmige Schallöffnung ist zwischen Steg und Griffbrett in die Decke eingeschnitten.

Gesamtlänge 1,05 m, Korpuslänge 67 cm, obere Breite 30½ cm, untere Breite 36 cm, Zargenhöhe 6½ cm.

»**Guitarre-Violoncell**« (Guitarre d'Amour« oder »Arpeggione«) von **Joh. Georg Staufer, Wien 1824**: siehe No. 609 (Seite 174 des Katalogs).

Abbildung auf Seite 563.

No. 937. Violoncello
mit geschriebenem Zettel: „**Hofmuficus Koch in Rudolstadt ..... 1827**“ und gleichlautendem Zettel mit der Jahreszahl **1828**; ferner ist ein Firmenzettel „*Im Musik-Magazin von J. Suppus — in Erfurt*“ eingeklebt. Das eigenartige Instrument hat in Anlehnung an das Chanot-Modell (vgl. Seite 544/45 des Katalogs) ein guitarrenförmiges Korpus ohne Mittelecken und vorstehende Ränder. Der Boden und die recht hohen Zargen sind aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von rotbrauner Färbung. Die Schallöcher haben wie bei den Violen schlangenähnlich verlaufende Form. An Stelle einer Schnecke ist eine dekupierte Lyra mit einer guitarrenartigen Schraubenstimmvorrichtung vorhanden.

Gesamtlänge 1,19 m, Korpuslänge 73½ cm, obere Breite 34½ cm, untere Breite 43 cm, Zargenhöhe 15 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 630.

No. 938. »**Violoncello da spalla**« (Schulter-Violoncell),
ein von **Lorenzo Arcangioli** zu **Florenz 1825** verfertigtes eigenartiges Versuchsinstrument, dessen sonderbare und unschöne Form das Bestreben erkennen läßt, ein für Violinisten und Bratschisten bestimmtes Instrument mit der Zargenhöhe eines Violoncells zu konstruieren, das als Armgeige gehandhabt werden kann. Zu diesem Zweck ist der untere Teil des Bodens stark abgeschrägt, so daß die Höhe der unteren Zargen nur 5½ cm beträgt. Während die linke Oberbacke eine stark nach oben zulaufende geschweifte Form hat, ist diese Schweifung bei der rechten Oberbacke, um die Benutzung des Griffbretts auch in höheren Lagen zu ermöglichen, (ähnlich wie bei der Violine No. 893) in Wegfall gekommen, wodurch das eigenartige verkrüppelte Aussehen des Instruments bedingt wird. — Der Lack ist von gelblichroter Färbung. Die zierlichen *f*-Löcher, der Hals und die Schnecke entsprechen in ihren Größenverhältnissen der Bratsche.

Gesamtlänge 65 cm, Korpuslänge auf der linken Seite 41 cm, Korpuslänge auf der rechten Seite 31½ cm, Breite bei den oberen Ecken der Mittelbügel 21½ cm, Breite bei den unteren Ecken der Mittelbügel 24½ cm, größte untere Breite 31 cm.

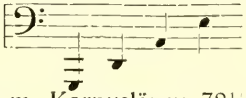
Abbildung auf Seite 563.

Ein im Prinzip ähnliches Instrument – eine große Bratsche mit Violoncell-Bezug – erfand ca. 1860 der Geigenbauer Johann Tichy in Olmütz

No. 939. »Cellone«

mit geschriebenem Zettel: **„No. 152. Dresden, Juli 93. Dr. Alfred Stelzner“.** Das sorgfältig gearbeitete Instrument ist nach demselben Prinzip wie die Stelzner'sche »Violotta« (s. No. 916, Seite 546 des Katalogs), d. h. in ellipsoidischer Korpusform gebaut. Der Lack ist ebenfalls von schöner gelblichroter Färbung; auch der Schnitt der zierlich geschwungenen *f*-Löcher entspricht der »Violotta«.

Die Stimmung des »Cellone«, dessen Größe und Mensur nur unwesentlich größer als die entsprechenden Dimensionen des Violoncells sind, ist eine Quarte tiefer als bei letzterem Instrument:

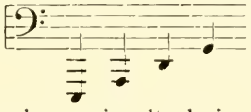


Gesamtlänge 1,26 m, Korpuslänge 78½ cm, obere Breite 39 cm, untere Breite 46 cm, Zargenhöhe 15½ cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 650.

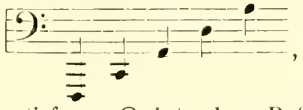
Das von Alfred Stelzner i. J. 1892 erfundene »Cellone«, das eine Oktave tiefer als die »Violotta« und zwei Oktaven tiefer als die Violine steht, bildet das Baß-Instrument der sog. „G-Geigen“, denen die beiden alten „C-Geigen“ (Viola und Violoncell) gegenüberstehen. Ueber Literatur und Verwendung im Orchester vgl. die Bemerkung zur »Violotta«, S. 547 des Katalogs. — Der Name »Cellone« ist übrigens ein sprachlicher Nonsens, da das Wort aus der bloßen Zusammensetzung einer Diminutiv- und Augmentativ-Silbe gebildet ist.

Contrabässe.

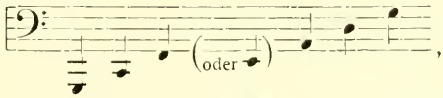
Der Contrabaß oder die große Baßgeige (ital.: Contrabasso, Violone; franz.: Contrebasse, Basse double, Basse de Violon; engl.: Double bass), im 18. Jahrhundert in Deutschland meist »Violon«, »Baßviolon« oder »Contraviolon« genannt, ist das größte und tiefste Streichinstrument; die durchdringende Sonorität seines markigen, wenn auch etwas dumpfen Tones bildet die unentbehrliche und durch kein anderes Instrument ersetzbare Grundlage des gesamten Orchesters. — Von allen übrigen heute gebräuchlichen Instrumenten der Streichergruppe unterscheidet sich der Contrabaß dadurch, daß in seiner Bauart aus praktischen Gründen noch einzelne Eigenarten des alten Violentyps — wie der flache, im oberen Teil leicht abgedachte Boden, die nach dem Halse zu spitz zulaufende Form der oberen Korpuspartie, die nur geringe Schweifung der Mittelbügel, das Fehlen vorspringender Ecken und Ränder — beibehalten sind und die während des 17. und eines großen Teils des 18. Jahrhunderts angewandte Bauart nach dem Violin- bezw. Violoncell-Modell wieder aufgegeben ist oder wenigstens sehr selten vorkommt; nur die Wölbung der Decke und die *f*-Form der Schallöcher sind regelmäßig anzutreffen. — Der früher in der Zahl zwischen drei und sechs Saiten schwankende Bezug wurde um die Wende des 18. Jahrhunderts im allgemeinen auf vier Saiten beschränkt, deren Stimmung — abweichend von den übrigen modernen Streichinstrumenten — in Quartintervallen erfolgt:

Jedoch sind auch heute noch vereinzelt drei- und fünfsaitige Contrabässe anzutreffen.

Der Contrabaß ist gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus den Baßinstrumenten der Violenfamilie hervorgegangen; seine unmittelbaren Vorläufer waren die verschiedenen Formen der Baßgamben (vgl. Seite 436/37 des Katalogs), deren Bezeichnung »Violoni« auch auf die neuen im Violintyp gebauten großen Baßgeigen übertragen wurde. Beide Arten blieben lange Zeit nebeneinander im Gebrauch, bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Baßgamben, nachdem sie bereits gegenüber den Contrabässen viel früher in den Hintergrund getreten waren, endgültig vom Schauplatz verschwanden.

Vorher hatten freilich schon Verschmelzungen zwischen beiden Formen stattgefunden: im 17. Jahrhundert wurden Baßgamben zuweilen auch nach dem Violinmodell gebaut,[1]) und umgekehrt begann man später viersaitige Contrabässe im alten Gambentyp zu verfertigen. — Die beim Contrabaß vorkommende Saitenanzahl und -stimmung war (wie erwähnt) vielfach schwankend und willkürlich, und blieb in beider Beziehung bis in die Rokokozeit in Abhängigkeit von den Baßgamben.[2]) Maßgebend hierfür waren die großen Dimensionen des Instruments, die eine Quarten- und Terzstimmung vorteilhafter und für den Spieler bequemer als eine Quintenstimmung erscheinen ließen. Praetorius allerdings gibt in der Tabelle der »Viole de braccio« („Organographia", S. 26) für den fünfsaitigen »Groß-Quint-Baß« eine Stimmung in Quintintervallen an:



die nach Hinzufügung der tieferen Quinte der »Baß Viol de Braccio« (d. h. dem Violoncell) entsprach; doch ging man noch im Laufe des 17. Jahrhunderts zum Gebrauch von sechssaitigen »Baß-Violons« über, die nach den Berichten von Daniel Speer (1687), Joh. Gottfried Walther (1732), Joh. Philipp Eisel (1738) u. a. in



d. h. wie die »kleinen Baß-Viole da gamba« (vgl. Seite 436 des Katalogs) und die »großen Oktav-Baßlauten« (vgl. Seite 85) in einer in der Mitte von einer Terz unterbrochenen Quartenfolge gestimmt wurden.

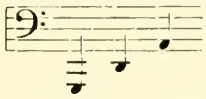
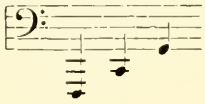
Mattheson erwähnt den Contrabaß in seinem „Neu eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, S. 285) folgendermaßen:

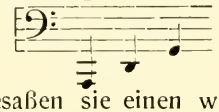
„Der brummende Violone, Gall. Baſſe de Violon, Teutſch: Groſſe Baſs-Geige / iſt vollenkommen zweymahl / ja offt mehrmahl ſo groß als die vorhergehenden [Violoncelli] / folglich ſind auch die Sayten / ihrer Dicke und Länge nach / à Proportion. Ihr Ton iſt ſechzehnfüßig / und ein wichtiges bündiges Fundament zu vollſtimmigen Sachen / als Chören und dergleichen / nicht weniger auch zu Arien und ſo gar zum Recitativ auff dem Theatro hauptnöthig / weil ihr dicker Klang weiter hin ſummet / und vernommen wird / als des Claviers und anderer baſſirenden Inſtrumenten. Es mag

[1]) Vgl. z. B. Praetorius' „Sciagraphia", Tafel VI No. 4.

[2]) Den Baßgamben entsprechend erhielt sich bei den Contrabässen auch die Anwendung von Bünden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Quantz (1752) und noch Albrechtsberger (1790) erwähnen ihren Gebrauch, den Quantz sogar angelegentlich empfiehlt (a. a. O., S. 219).

aber wol Pferde-Arbeit seyn / wenn einer diß Ungeheur 3. biß 4. Stunden unablåßlich handhaben soll." — Letztere Bemerkung bezieht sich auf die außergewöhnlich großen Dimensionen, die für die Contrabässe im 17. Jahrhundert beliebt waren. So weist z. B. ein im „South Kensington-Museum" zu London befindlicher italienischer Violone aus dieser Zeit die ansehnliche Länge von 2,47 m auf, und die „Groß Contra-Baß-Geig", die Praetorius in seiner „Sciagraphia" (Tafel V No. 1) abbildet, bleibt mit 2,28 m Gesamtlänge nicht weit hinter diesem „the Giant" genannten Instrument zurück.[1]) Daneben wurden aber auch — entsprechend den verschiedenen kleineren Arten der Baßgamben — Contrabässe geringerer Größe gebaut, ebenso wie noch heute sog. »ganze, Dreiviertel- und Halb-Violons« im Gebrauch sind, deren Korpuslänge von 111, 108 und 105 cm etwa im Verhältnis von 37 : 36 : 35 steht und deren verschiedene Mensurlänge 105, 102 und 99 cm beträgt.

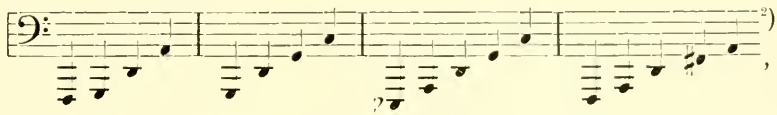
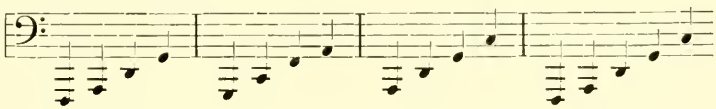
Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden viersaitige Contraviolons von mittlerer Größe bevorzugt. So sagt Joh. Joachim Quantz in seiner „Anweisung, die Flöte traversière zu spielen" (Berlin 1752, S. 219): „Das Instrument... thut bessere Wirkung, wenn es von mittelmäßiger Größe, auch nicht mit fünf, sondern mit vier Seyten bezogen ist.... Der sogenannte deutsche Violon von fünf bis sechs Seyten, ist... mit Recht abgeschaffet worden", und auch Leopold Mozart erwähnt in seinem „Versuch einer Violinschule" (Augsburg 1756, S. 3): „Der Violon... wird am gewöhnlichsten mit 4, der gröſſere aber auch mit 5. Seyten bezogen". — Daneben waren besonders in Süddeutschland und Oesterreich kleine, leicht zu transportierende Bässe, sog. »Bassels« (Baßls) oder »Bassets«, im Gebrauch, die wie die großen dreisaitigen Contrabässe entweder auf italienische Art quintenmäßig in

bezw. einen Ton tiefer:

oder auf englische Art quartenmäßig in



gestimmt werden; freilich besaßen sie einen wenig ergiebigen und ziemlich

[1]) Cf. Katalog von Carl Engel, S. 267 (No. 487). — Weitere Uebertreibungen in den Größenverhältnissen führten zum Bau von sog. „Riesen-Contrabässen", die vereinzelt — z. B. für Herzog Heinrich von Sachsen-Merseburg (gest. 1738), einen fanatischen Liebhaber des Contrabasses, für den Virtuosen Joseph Kaempfer („Goliath", 1787 in Paris) u. a. — bereits im 18. Jahrhundert gebaut wurden. Von neueren Versuchen in dieser Hinsicht ist der 1849—1851 verfertigte, 4 m hohe dreisaitige »Octobasse« von J. B. Vuillaume zu nennen (jetzt als No. 203 im Museum des Pariser Conservatoriums) und der noch 80 cm höhere Riesenbaß des amerikanischen Professors John Geyer (1889 in Cincinnati). Selbstverständlich hatten diese Monstre-Instrumente mehr Kuriositäts- als praktisch musikalischen Wert.

rohen Ton, so daß sie nur in der Dorf- und Tanzmusik Verwendung fanden.[1]) Dasselbe war bei den kleinen »Halb-Violons« (sog. »deutschen Bässen«) der Fall, die violinmäßig in Contra-G, D, A, e gestimmt wurden. — Große dreisaitige »Double basses«, die vermöge der fehlenden tiefsten Saite und des dadurch erzielten weniger starken Drucks auf die Resonanzdecke über größere Klangfülle als viersaitige Instrumente verfügen, sind noch jetzt namentlich bei englischen Spielern beliebt.

Die Stimmung der vier- und fünfsaitigen Violons blieb bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr willkürlich; de Laborde gibt z. B. in seinem „Essai sur la musique" (tome 1er, Paris 1780, p. 293) folgende verschiedene Stimmungsarten an:

die mit den von Joh. Ant. Kobrich in seinem „Praktischen Geig-Fundament" (Augsburg 1787) mitgeteilten, in Deutschland üblichen Stimmungen in einigen Punkten differieren:

Die noch heute geltende Quartenstimmung (Contra-E, Contra-A, D, G) ist im Grunde genommen sehr alt, da sie schon von Praetorius (1618) für die vier tiefsten Saiten der fünf- und sechssaitigen »Großen Baß-Viole di Gamba« (vgl. Seite 437 des Katalogs) angegeben wird. Zur endgültigen Annahme scheint sie erst in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts gelangt zu sein, wird aber bereits in dem 1802 erschienenen „Musikalischen Lexikon" von Heinrich Christoph Koch (Sp. 393) als gebräuchlichste Stimmung angeführt. — Koch erwähnt ferner das gelegentliche Herabstimmen der tiefsten Saite zur Erzielung der Contratöne Es und D. Zu demselben Zwecke baut man neuerdings wieder fünfsaitige Bässe, die sich jedoch wegen ihrer nur schwer ansprechenden Contra C-Saite nicht recht bewähren.

[1]) Der Name »Bassel«, der in Oesterreich übrigens noch heute in der Form »Bassetl« vorkommt, war nach Leopold Mozart (a. a. O., S. 3) auch für die alte große Violoncellform gebräuchlich. Kobrich („Geig-Fundament" 1787) bezeichnet das Violoncell als »Basseto«, Albrechtsberger (a. a. O., S. 421) als »Bassetgen«.

[2]) Letztere merkwürdige Stimmung wird auch in der französischen „Encyclopédie" (*„La meilleure manière d'acc[order] la Cont[re] Basse suivants les Allemands"*) und von Albrechtsberger (a. a. O., S. 421) erwähnt, der ferner die vier- und dreisaitigen Contrabässe als „selten mehr zu sehen" [?] bezeichnet.

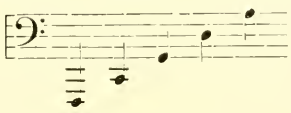
Der Begründer der Contrabaß-Technik im höheren Sinne ist der Italiener Domenico Dragonetti (geb. 1763 zu Venedig, gest. 1846 zu London), dessen Virtuosität ans Wunderbare gegrenzt haben soll. Nachfolger fand er in seinem Landsmann Giovanni Bottesini (geb. 1821 zu Crema in der Lombardei, gest. 1889 zu Parma) und in jüngster Zeit in dem Russen Sergei Kussewitzky (geb. 1874 zu Wyschny Wolotsch im Gouvernement Twer, lebt in Berlin). — Unter den in Sammlungen anzutreffenden Contrabässen verdient der prächtige fünfsaitige Violone von Gottfried Tielke v. J. 1662 (No. 940 des Katalogs, Seite 573) an erster Stelle genannt zu werden.

Contrebasse.

Kupferstich aus de Labordes „Essai sur la musique" (Paris 1780).

No. 940. Contrabaß (große Baßgeige, Baß-Violon, Violone)

mit folgender in schwarzer Farbe aufgetragenen Inschrift auf dem oberen abgeschrägten Teil des Bodens: „**SANTO MAGGINI BRESCIA: / GOTTFRIED THIELKE: / ME FECIT ANNO 1662**:“[1]) — Das Korpus des prächtigen Instruments, eines der schönsten und wertvollsten Streichinstrumente des Museums, zeigt ausgeprägte Violinform mit scharf vorspringenden Mittelecken; nur der Boden ist, wie meist bei den Contrabässen, nach Art der Gamben flach gehalten und im oberen Teil schräg abgedacht. Boden und Zargen sind aus schlichtem Ahornholz; der Lack ist von schöner braungelber Färbung. Boden und Deckenrand sind nach Art Magginis von doppelt eingelegten Aederchen umsäumt. — Der obere abgedachte Teil des Bodens wird durch einen breiten Elfenbein- und Ebenholzstreifen abgegrenzt. Im unteren Teil ist der Boden durch zwei in schwarzen Kitt eingelassene gleichmustrige Einlagen von Ahornholz verziert, die sich in ähnlicher Ausführung auf den Ober- und Unterbacken der hoch gewölbten Decke wiederholen. Saitenhalter und Griffbrett sind aus Ebenholz und in ihrer ganzen Länge von hübschen Elfenbeineinlagen durchzogen; auf dem unteren Teil des Griffbretts ist außerdem ein graviertes wappenartiges Elfenbeinmedaillon angebracht, das eine Krone, die Jahreszahl 1662 und ein Kreuz erkennen läßt. Die *f*-Löcher zeigen langgestreckte, schön geschwungene Form. Die Rückseite des reich ausgestatteten Wirbelkastens, dessen Ränder von einer Borte aus Ebenholz und Elfenbein eingefaßt sind, ist mit Relief-Schnitzereien verziert, während die beiden Seitenteile mit Blattornamenten aus Elfenbein eingelegt sind. Die fünf Wirbel sind mit Elfenbeinknöpfchen besetzt. Gekrönt wird der Wirbelkasten von einem schön geschnitzten Löwenkopf mit geöffnetem Rachen.

Der Bezug besteht aus 5 Saiten in folgender Stimmung:

(Vgl. die Einleitung, Seite 569.)

Gesamtlänge 2,02 m, Korpuslänge 1,15½ m, obere Breite 55 cm, untere Breite 73½ cm, Zargenhöhe 22 cm.

Abbildungen auf Seite 564, Abbildung des Wirbelkastens auf Seite 576, Nachbildung der Inschrift auf Seite 649.

Als besondere Merkwürdigkeit ist noch zu erwähnen, daß sich auf der ganzen Decke, dem oberen Teil des Bodens und der Zargen zahlreiche Namen von Künstlern eingekratzt, eingeschnitten und eingeschrieben finden, die das Instrument in der Zeit von etwa 1790—1840 benutzten. Die meisten Namen gehören den Jahren 1800—1830 an, z B. *„Philipp | 1800. C W. KRESSMER | ...1823“* (mehrmals); *„F. W. SCHWARTZENBERGER | ...1823; EHLERT | 1820; DREHER | 1824; BECHER | 1826; F. Schliefarsky | ... | 1826; Boelcke | ...1805“*; etc. etc. — Der schöne Contrabaß gehörte früher dem bekannten Violinvirtuosen August Wilhelmj (gest. 1908 zu London).

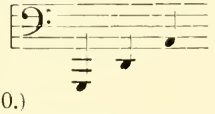
[1]) Zwei über diese Inschrift geschriebene Worte „sub disciplina“ (=aus der Werkstatt) sind anscheinend erst später hinzugefügt worden. (Vgl. auch Seite 643.)

No. 941. **Contrabaß** (Violone),
italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert von einem Meister der Brescianer Schule; auf dem oberen Teil des Bodens und der Decke und auf der Rückseite des Wirbelkastens ist eine Brandmarke in Form eines Doppelkreuzes erkennbar. Das gut gearbeitete Instrument hat ebenso wie der vorhergehende Contrabaß No. 940 violinförmige Korpuskonturen und weist auch in der sonstigen Arbeit und Ausstattung übereinstimmende Merkmale mit dem Violone von Gottfried Tielke auf. Boden und Zargen sind ebenfalls aus schlichtem Ahornholz, auch der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Der obere abgedachte Teil des Bodens wird von einer breiten Einlage aus Ahorn- und Ebenholz durchzogen; ferner ist die Decke in den Backenecken mit ornamentalen Einlagen in der Art der Brescianer Meister verziert. Die etwas steif geschnittenen *f*-Löcher sind von kleiner Form. Griffbrett, Hals und Wirbelkasten sind aus geflammtem Eschenholz. Die Wirbel zeigen die für das 17. Jahrhundert typische Form; der Wirbelkasten läuft in eine primitive Schnecke aus.

Der Bezug ist wie bei No. 940 fünfsaitig.

Gesamtlänge 1,85 m, Korpuslänge 1,14 m, obere Breite 53½ cm, untere Breite 65 cm, Zargenhöhe 21 cm.

No. 942. **Contrabaß** (Violone)
mit geschriebenem Zettel: „**Gio · Ba · DINI FECE · 1707 / IN LUCIGNANO**“ und Reparaturvermerken v. J. 1798, 1839, 1875 u. 1909. — Das trefflich gearbeitete Instrument hat im allgemeinen ein violinförmiges Korpus, aber mit spitz zulaufender Oberbackenpartie. Das ganze Korpus einschließlich der Decke ist aus Nußbaumholz; der Lack ist von gelblichbrauner Färbung. Der mit Ausnahme des oberen schräg abgedachten Teils aus einem Stück gearbeitete Boden ist auffallend hoch gewölbt. Boden- und Deckenrand sind von einer in schwarzen Kitt eingelassenen hübschen Borte aus Buchsbaumholz eingefaßt. Der obere Teil des Bodens ist durch eine kunstvolle sternförmige Einlage aus verschiedenfarbigen Hölzern verziert; auch der Saitenhalter ist mit ähnlichen Einlagearbeiten ausgestattet. Die *f*-Löcher zeigen gedrungene Form mit großer oberer und unterer Schweifung. Der Wirbelkasten läuft in einen vergoldeten originellen Vogelkopf mit beweglicher Zunge aus.

Der Bezug besteht aus nur 3 Saiten in folgender Stimmung:

(Vgl. die Einleitung, Seite 570.)

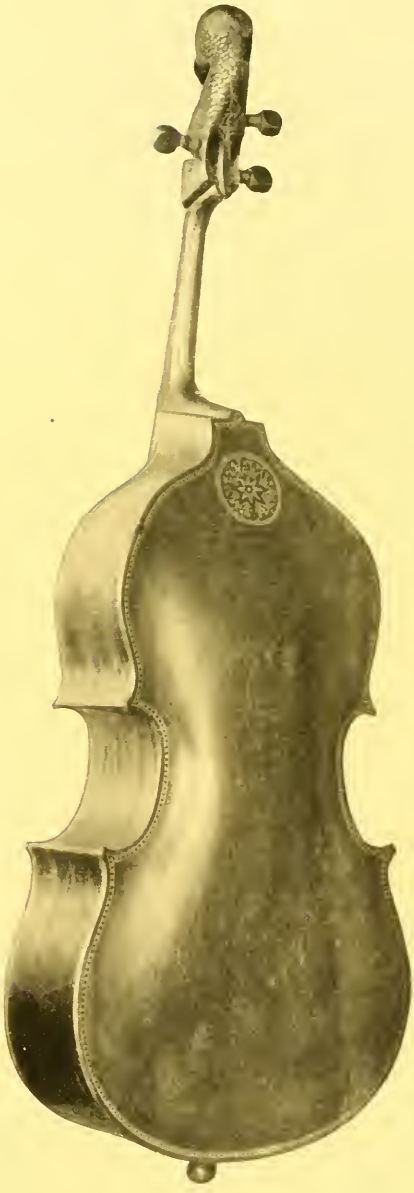
Gesamtlänge 2,04 m, Korpuslänge 1,30 m, obere Breite 55 cm, untere Breite 70½ cm, Zargenhöhe 24 cm.

Abbildungen auf Seite 575, Nachbildung des Zettels auf Seite 610.

No. 943. **Contrabaß** (Violone),
italienische Arbeit von der Wende des 17. Jahrhunderts; mit geschriebenem Reparaturzettel: „*Restorato da me Lorenzo Carcassi in Firenze / L'Anno 1761*“. Das Korpus des gut gearbeiteten Instruments zeigt schmale, langgestreckte Form mit langen flach verlaufenden Mittelbügeln. Der im oberen Teil abgedachte flache Boden ist aus Zedern-, die Zargen sind aus schlichtem Ahornholz. Der Lack ist von bräunlichroter Färbung. Die breiten *f*-Löcher sind ziemlich plump geschnitten.

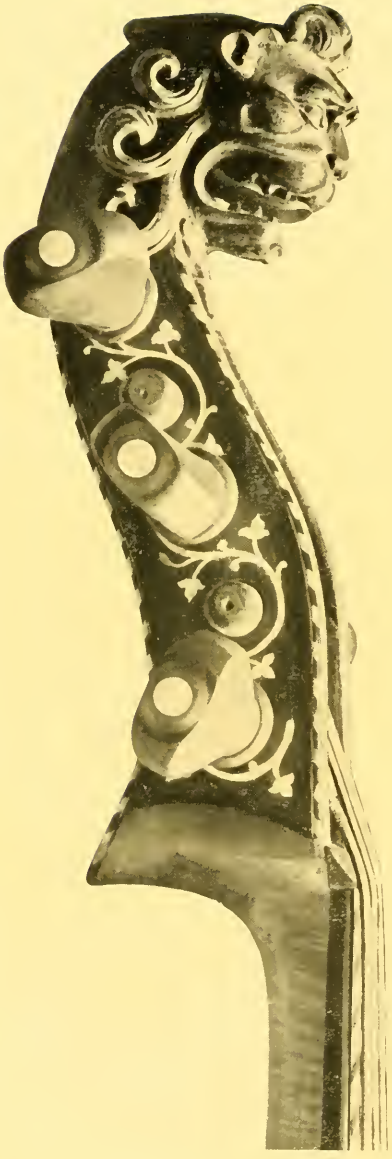
Vorderansicht.

Rückansicht.



No. 942.
Contrabaß (Violone)
von Giov. Battista Dini, Lucignano 1707.

Text: Seite 574.



Wirbelkasten und Kopf
zum Contrabaß No. 940
von Gottfried Tielke, Brescia 1662.

Text: Seite 573.

No. 943.
Contrabaß,
ital. Arbeit um 1700.

Text: Seite 574.

Der Saitenhalter, der Hals und der in einen charakteristischen Narrenkopf auslaufende Wirbelkasten sind ergänzt; dagegen ist das Griffbrett original.

Der Bezug besteht aus 4 Saiten; betreffs der Stimmung vgl. die Angaben auf Seite 571 des Katalogs.

Die Wirbel werden mittels einer (später angebrachten) Schraubenstimmvorrichtung angespannt.[1])

Gesamtlänge 2,01 m, Korpuslänge 1,26 m, obere Breite 50 cm, untere Breite 68½ cm, Zargenhöhe 24½ cm.

Abbildung auf Seite 576.

No. 944. Kleiner **Contrabaß,**

italienische (lombardische) Arbeit aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Das Korpus des einfach gearbeiteten Instruments erinnert an die alte Violenform mit tief eingeschnittenen kurzen und eckenlosen Mittelbügeln und breit hervortretenden Unterbacken. (Vgl. z. B. die Nachbildung No. 773, Seite 379 des Katalogs.) — Boden und Zargen sind aus Nußbaumholz; der Lack ist von rötlichbrauner Färbung. Der Boden verläuft flach ohne obere Abdachung, die Decke ist schwach gewölbt. Die großen *f*-Löcher zeigen ungeschickte Form ohne mittlere Einschnitte. Der Wirbelkasten läuft in eine plump gearbeitete Schnecke aus.

Der Bezug ist dreisaitig und entspricht No. 942. Die Wirbel werden wie bei No. 943 mittels einer Schraubenstimmvorrichtung angespannt.

Gesamtlänge 1,62 m, Korpuslänge 97 cm, obere Breite 46½ cm, untere Breite 56½ cm, Zargenhöhe 19 cm.

No. 945. Contrabaß

mit gedrucktem Zettel: „**Joseph Kloz in Mitten-wald an der Ifer. An. 1787**“. Das Korpus des sehr gut gearbeiteten auffallend großen Instruments hat Violenform mit spitz zulaufender Oberbacken-Partie und breit geschweiften Mittelbügeln, die in runder vorspringender Biegung in die Unterbacken übergehen. Boden und Zargen sind aus nur wenig geflammtem Ahornholz; der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Der Deckenrand ist von doppelten Einlageadern umsäumt,

[1]) Zur leichteren Handhabung der schwer regierbaren Contrabaßwirbel erfand der Königl. preußische Kammermusikus und Hofinstrumentmacher Carl Ludwig Bachmann zu Berlin (s. über ihn Seite 602 des Katalogs) eine im Prinzip noch heute angewandte eiserne Schraubenstimmvorrichtung, bei der durch die Drehung einer Schraube mittels eines Griffes oder eines einem Uhrschlüssel ähnlichen Schlüssels die Schraubenwindungen in ein am Wirbel angebrachtes Zahnrad eingreifen und diesen dadurch zur Umdrehung bringen. (Vgl. Gerbers „Lexicon der Tonkünstler“, 1. Theil, Leipzig 1790 Sp. 94: „Mehrerern Beifall hat ſich B. als Geigeninſtrumentmacher erworben. Beſonders durch ſeine verfertigten ſchönen Bratſcheninſtrumente und durch ſeine Erfindung, welche er um 1778 am Contrabolon anbrachte; vermittelſt welcher er der Unbequemlichkeit der Wirbelſtimmung, durch Schrauben oben am Halſe, welche durch einen kleinen Schlüſſel die Saiten auf ein Haar ſtimmen, abgeholfen hat.“ Uebrigens war diese Erfindung nur die Weiterbildung einer sehr alten, bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts bekannten Einrichtung, die schon Praetorius — wenn auch nicht in günstigem Sinne — erwähnt (a. a. O., S. 45): „Dieſes aber mißfellt mir / daß oben am Kopff anſtatt der höltzernen / eiſerne Wörbel gemacht ſeyn / daran außwerts ein eingekerbtes Rädichen / daß ſich / gleich wie an den Uhren und Schlag Seegerlein / mit einer Stöhnfeddern zurück halten vnd forttreiben leſt...“)

die an den unteren Zargenbiegungen spiralförmig auslaufen. Die *f*-Löcher haben ziemlich kurze, gedrungene Form.

Bezug und Schraubenstimmvorrichtung entsprechen No. 943.

Gesamtlänge 2,10 m, Korpuslänge 1,29 m, obere Breite 56½ cm, untere Breite 75 cm, Zargenhöhe 25 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 629.

No. 946. Contrabaß (»Dreiviertel-Violon«) mit geschriebenem Zettel: **„Wilhelm Tresselt / in Breitenbach 1798 / am Mühlberg“**. Das einfach gearbeitete Instrument hat die für diese Zeit typische violenähnliche Korpusform; nur ist der Boden abweichenderweise nicht flach, sondern gewölbt. Der Lack ist von bräunlichgelber Färbung. Der Wirbelkasten läuft in eine einfach gearbeitete Schnecke aus.

Bezug und Schraubenstimmvorrichtung entsprechen No. 943 und 945.

Gesamtlänge 1,82 m, Korpuslänge 1,06½ m, obere Breite 49 cm, untere Breite 62½ cm, Zargenhöhe 20 cm.

Nachbildung des Zettels auf Seite 650.

No. 947. Contrabaß,

Tiroler Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das Korpus des ziemlich einfach gearbeiteten Instruments hat Violinform mit kurzen Mittelbügeln und spitz zulaufender Oberbacken-Partie. Der flach gehaltene Boden ist aus schlichtem Ahorn-, die Zargen sind aus Nußbaumholz. Der Lack ist von rotbrauner Färbung. (Die Decke ist ergänzt.) Die Schnecke zeigt fein geschwungene Form.

Bezug und Schraubenstimmvorrichtung entsprechen No. 944.

Gesamtlänge 1,89 m, Korpuslänge 1,15 m, obere Breite 51 cm, untere Breite 63½ cm, Zargenhöhe 22 cm.

No. 948. Kleiner Contrabaß,

vermutlich eine von einem holländischen Mönch gefertigte Laienarbeit aus dem 18. Jahrhundert (gefunden in dem holländischen Kloster Rolduc). Das Korpus ist von eigenartig schmaler birnenähnlicher Form und ähnlich einem Lautenkorpus aus fünf breiten Spänen von Nußbaumholz zusammengesetzt. Der Lack ist von braunroter Färbung. Die *f*-Löcher zeigen primitive Form ohne Mitteleinschnitte; auch der Wirbelkasten und die Schnecke sind plump gearbeitet.

Der Bezug ist wie bei No. 944 u. 947 dreisaitig. Die Wirbel werden mittels eines mit einem Sperrhaken versehenen Zahnrades angespannt.

Gesamtlänge 1,62½ m, Korpuslänge 1 m, größte (mittlere) Breite 40 cm, Korpusumfang 83 cm.

No. 949. Baßl (Bassel) oder **Basset** (kleiner Contrabaß), wahrscheinlich eine Laienarbeit aus dem 17. oder dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Der Lack ist von rotbrauner Färbung. Der Boden verläuft flach. Die Unterbacken sind im Verhältnis zu den oberen viel zu breit gehalten, wodurch das ungeschickte Aussehen des in jeder Beziehung plump gearbeiteten Instruments bewirkt wird. Die roh geschnittenen *f*-Löcher zeigen verschiedenartige Form.

Der Bezug besteht aus 3 Saiten in derselben Stimmung wie bei No. 942, 944 etc.

Gesamtlänge 1,45 m, Korpuslänge 94 cm, obere Breite 40 cm, untere Breite 58½ cm, Zargenhöhe 19 cm.

No. 950. Baßl oder **Basset** (kleiner Contrabaß),
süddeutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Korpus des einfach gearbeiteten Instruments zeigt Violoncellform. Der Lack ist von rotbrauner Färbung. Die *f*-Löcher sind klein und zierlich. In das Griffbrett sind 9 feste Bünde aus Bein eingelassen. — Der Wirbelkasten ist ergänzt. Der Bezug entspricht No. 949.

Gesamtlänge 1,46 m, Korpuslänge 76 cm, obere Breite 39 cm, untere Breite 46½ cm, Zargenhöhe 13½ cm.

Contrabaſs-Bögen: s. No. 1080—1092. (Seite 599 u. 600.)

*

No. 951. Tambara (kroatischer Contrabaß),
anscheinend aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das primitiv gearbeitete Instrument hat ein guitarrenartiges Korpus. Der Boden ist aus schlichtem Ahorn-, die Zargen sind aus Nußbaumholz; der Lack ist von gelblichbrauner Färbung. In der aus Fichtenholz verfertigten Decke befinden sich vier kleine und ein großes rundes Schalloch.

Der Bezug besteht aus 4 Saiten, die über einen ganz flachen breiten Steg laufen und an der unteren Zarge an Anhängestiften befestigt sind. In das schmale Griffbrett sind 12 messingene Bünde eingelassen; zwischen dem 1. und 2., 4. und 5., 9. und 10. Bund sind (wie bei den Schlagzithern, vgl. Seite 52 des Katalogs) Perlmutterpunkte eingelegt. Der mit einer Schraubenstimmvorrichtung versehene Wirbelkasten läuft in einen geschnitzten polychromierten Türkenkopf aus.

Gesamtlänge 1,90 m, Korpuslänge 89½ cm, obere Breite 49½ cm, untere Breite 66 cm, Zargenhöhe 21 cm.

Die »Tambara«, die beim Spiel entweder nach Art der Zupfinstrumente pizzicato angerissen oder auch mit einem Bogen gestrichen wird, bildet den Baß in der Gruppe der kroatischen Nationalinstrumente, der als Diskant- und Alt- die mandolinenähnliche »Bernitza« und »Bulgarina« und als Tenor-Instrument die dem Violoncell ähnliche »Bulgara« angehören. (Vgl. auch „Zeitschrift für Instrumentenbau", XII. Band S. 170.)

Verschiedenartige Streichinstrumente.

Schlüsselfiedeln (»Nyckelharpan«).

Die Schlüsselfiedel ist ein primitives altes Streichinstrument deutscher Herkunft, das sich von allen übrigen Geigeninstrumenten dadurch unterscheidet, daß die durch Verkürzung der Saiten erzielten einzelnen Töne nicht durch Aufsetzen der Finger, sondern mittels Andrücken einer am Halse angebrachten Klaviatur hervorgebracht werden.[1]) Es entspricht demnach hierin der Rad- oder Drehleier (vgl. Seite 374 f. im 1. Bande des Katalogs), steht jedoch hinsichtlich seiner Spielart auf einer höheren Stufe, da die Saiten nicht mit Hülfe einer rotierenden hölzernen Scheibe, sondern mit einem Bogen angestrichen werden. — Erwähnt und abgebildet wird die Schlüsselfiedel bereits in der 1528 zu Wittenberg erschienenen „Musica instrumentalis deudsch" von Martin Agricola: der betreffende Holzschnitt zeigt eine sechssaitige Viole in der damals üblichen Korpusform mit kurzen Backen, auffallend langen Mittelbügeln, mit CO-Löchern im oberen Teil und einem runden Schallloch mit einer Rosette im unteren Teil der Decke; die Zeichnung des Klaviaturkastens erscheint ungenau. Eine noch primitivere Form des Instruments bildet Praetorius in seinem „Syntagma musicum" (1620; „Sciagraphia", Taf. XXII No. 2) ab: eine ca. 70 cm lange „Schlüssel Fiddel" in den guitarrenähnlichen Korpuskonturen der alten Fidel (Fidula) mit viersaitigem Bezug, zwei unten in die Decke eingeschnittenen herzförmigen Schallöchern und einem in der Anlage mit der Radleier übereinstimmenden Klaviaturkasten. Einer Beschreibung erachtet Praetorius das Instrument nicht wert, sondern rechnet es zusammen mit dem Hackebrett, der Bauernleier, der Strohfidel u. a. zu den „Lumpen Inſtrumenta", die „ein jeden bekant / vnd zur Muſic nicht eigendlich gehören". („Organographia", S. 79.)

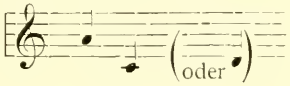
Während die Schlüsselfiedel in Deutschland noch im Laufe des 17. Jahrhunderts in Vergessenheit geriet, erhielt sie sich unter dem Namen »Nickelharpa« in Schweden bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Gebrauch. Ob die »Nyckelharpa« als ein ursprünglich schwedisches Volksinstrument zu gelten hat oder erst im 15. oder 16. Jahrhundert aus Deutschland eingeführt wurde, ist noch nicht aufgeklärt[2]); ihre Verbreitung war jedenfalls nur auf einen bestimmten Teil Schwedens, die nördlich von Stockholm gelegene bergwerkreiche Landschaft Uppland beschränkt.

Die Form der schwedischen »Nyckelharpa«, deren Länge etwa 90 cm beträgt, entspricht im allgemeinen der Abbildung der „Schlüssel Fiddel" bei

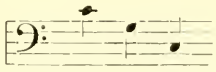
[1]) Das für ‚Taste' gebräuchliche lateinische Wort ‚clavis' bedeutet eigentlich ‚Schlüssel'. Auch der schwedischen Bezeichnung »Nyckelharpa« liegt dieselbe Ableitung zugrunde: ‚Nyckel' heißt ebenfalls ‚Schlüssel'; unter ‚Harpa' versteht die Volkssprache ein Saiteninstrument im allgemeinen. — Die zuweilen anzutreffende deutsche Benennung »Nixenharfe« beruht auf einer mißverständlichen Uebersetzung der schwedischen Bezeichnung.

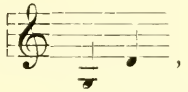
[2]) Vgl. hierzu den Aufsatz von Carl Claudius im „Bericht über den zweiten Kongreß der Internat. Musikgesellschaft zu Basel 1906" (Leipzig 1907, S. 242–245).

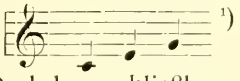
Praetorius; nur ist die obere und untere Korpuspartie durch kurze Mittelbügel getrennt und die Decke stets stark gewölbt. Da die „Nyckelharpa" nicht von berufsmäßigen Geigenmachern, sondern nur von Laien — Bauern und Bergleuten — verfertigt wird, ist ihre Bauart trotz der nicht gerade einfachen Konstruktion ziemlich roh und kunstlos. Das ganze Instrument, d. h. das sich nach oben verjüngende Korpus, der kurze Hals und das ziemlich lange Wirbelbrett, wird aus einem ausgehöhlten Stück Fichten- oder Tannenholzes gearbeitet und häufig mit schwarz- oder rotbrauner Farbe angestrichen. In den unteren Teil der Decke sind zwei längliche Schallöcher und im oberen Deckenteil eine weitere meist herzförmige Schallöffnung eingeschnitten. — Der Bezug besteht gewöhnlich aus zwei Melodie- oder Spielsaiten und zwei oder drei nur leer anzustreichenden Baß- oder Begleitsaiten aus Darm; hierzu kommt noch eine beliebig große Zahl von mitklingenden (Resonanz- oder Aliquot-) Saiten aus Stahldraht, die teils ober- teils unterhalb des Stegs angeordnet sind. Die Stimmung der Saiten ist verschieden; die beiden Melodiesaiten werden meist in



die Baßsaiten in

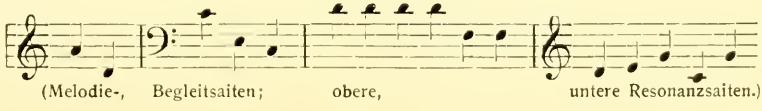


gestimmt. Die oberen mitklingenden Saiten ergeben die beliebig zu verdoppelnden Töne

die unteren Resonanzsaiten den C dur-Dreiklang:



Die Anlage des mit einem Deckel verschließbaren Klaviaturkastens stimmt mit der Radleier überein. Die Anzahl der in einer oder zwei Reihen an der rechten Seite des Halses angeordneten Tasten beträgt 16—22, wovon die meisten nur auf die höchste Melodiesaite, einige aber auch auf die zweite Spielsaite wirken oder als Untertasten zur Erzielung von Halbtönen dienen. Wie bei den alten Violen ist der Steg flach, um dem Bogen ein gleichzeitiges Berühren aller Saiten zu ermöglichen; das beabsichtigte ständige Mitklingen der Baßsaiten, die unbekümmert um die Modulationen der Melodie ihre leere Quinte c—g ertönen lassen, bewirkt den in der Volksmusik beliebten Effekt der Brummstimmen- („Bourdon"-) Begleitung, den die

[1]) Diese Stimmungsangaben sind im Aufsatz von C. Claudius und im Kopenhagener Museumskatalog (dänische Ausgabe: S. 88, deutsche Ausgabe: S. 105) mitgeteilt, dessen Verfasser, Professor Angul Hammerich, noch 1898 einen alten uppländischen Nyckelharpa-Spieler persönlich hörte. Eine etwas abweichende (vielleicht ältere) Stimmung gibt Viktor Ch. Mahillon im 3. Bande des Brüsseler Katalogs (p 8) an:



Schlüsselfiedel mit der Radleier und dem Dudelsack gemeinsam hat. — Von historischem Interesse ist auch die Handhabung des primitiven Bogens, dessen Spannung durch Druck des zwischen Bezug und Stange gesteckten Daumens erfolgte; diese Bogenhaltung ist noch heute bei allen orientalischen Völkern im Gebrauch. Beim Spiel wurde das Instrument wie die Radleier mit einem Bande über die Schulter gehängt.

Heute ist die schwedische »Nyckelharpa« so gut wie gänzlich verschollen, und an ihre Stelle ist die Ziehharmonika als Volksinstrument getreten. Es ist zu bedauern, daß mit dem Aussterben des alten Instruments auch viele auf dem Wege der Ueberlieferung vererbte alte Volksweisen der Vergessenheit anheimzufallen drohen.

No. 952. **Nyckelharpa** (schwedische Schlüsselfiedel)
schwedische Arbeit anscheinend noch aus dem 18. Jahrhundert. Das ganze Instrument ist aus einem Stück Tannenholz gearbeitet und rot lackiert. In den unteren Teil der stark gewölbten Decke sind zu beiden Seiten des Saitenhalters zwei ovale Schallöcher eingeschnitten; im oberen Teil der Decke befindet sich außerdem eine kleine herzförmige Schallöffnung. Die Tasten sind an den Griffen mit primitiver Kerbschnitzerei versehen.

Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 2 Begleitsaiten aus Darm und 7 metallenen Resonanzsaiten, von denen 2 oberhalb und 5 unterhalb des Stegs angeordnet sind. Die Klaviatur umfaßt 16 Tasten, die nur auf die oberste Melodiesaite wirken.

Länge 88 cm, Breite 19 cm.

Abbildung auf Seite 585.

No. 953. **Nyckelharpa,**
in Form und Ausstattung dem vorhergehenden Instrument entsprechend, jedoch ohne Lacküberzug.

Der Bezug besteht aus 2 Melodie- und 2 Begleitsaiten aus Darm und 9 metallenen Resonanzsaiten, von denen 5 oberhalb und 4 unterhalb des Stegs angeordnet sind. Die Klaviatur umfaßt 19 Tasten, von denen 8 auch auf die zweite Melodiesaite wirken.

Länge 88 cm, Breite 19½ cm.

Abbildung auf Seite 585.

Zu dem Instrument gehört ein Bogen (No. 962) von primitiver an die alten Rebec-Bögen erinnernder Form; Stange, Frosch und Kopf sind aus einem Stück rötlich gebeizten rohen Holzes. Länge 55 cm.

No. 954. **Nyckelharpa,**
ebenfalls dem vorhergehenden Instrument entsprechend, jedoch von etwas flacherer Bauart. Ebenso stimmt der Bezug mit No. 953 überein, nur sind von den 9 metallenen Resonanzsaiten 3 oberhalb und 6 unterhalb des Stegs angeordnet. Die Klaviatur umfaßt 20 Tasten, von denen 4 Tasten auf die zweite Melodiesaite und die zweittiefste Taste auf beide Saiten gemeinsam wirken.

Länge 90 cm, Breite 19 cm.

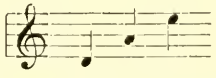
Abbildung auf Seite 585.

No. 955. Nyckelharpa
mit rötlichbraunem Anstrich; im übrigen dem vorhergehenden Instrumente entsprechend. Auch der Bezug stimmt mit den übrigen »Nyckelharpan« überein; nur sind bei vorliegendem Exemplar 10 Resonanzsaiten vorhanden, von denen 6 oberhalb und 4 unterhalb des Stegs angeordnet sind. Die Klaviatur, deren Schutzdeckel ergänzt ist, umfaßt 22 Tasten in derselben Gruppierung wie bei No. 954.

Länge 88 cm, Breite 19½ cm.

No. 956. Husla (wendische Fiedel),
wahrscheinlich mitteldeutsche (Niederlausitzer) Arbeit aus dem 18. oder der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Die eigenartige Korpusform der in der Bauart an die mittelalterliche »Fidula« gemahnenden primitiven wendischen »Husla« hat Aehnlichkeit mit der alten Schlüsselfiedel; das Korpus dacht sich nach dem Halse zu flach ab, so daß die Unterzargen bedeutend höher als die Seiten- und Oberzargen sind. Der flache Boden und die Zargen sind bei vorliegendem Exemplar aus schlichtem Ahorn-, die gleichmäßig stark gewölbte Decke ist aus Fichtenholz. Unterhalb des Stegs sind in die Decke zwei schmale, eng zusammensitzende längliche Schallöffnungen eingeschnitten; unter dem kurzen Griffbrett befindet sich außerdem ein rundes Schalloch, das mit einem ausgeschnittenen Wappen beklebt ist. Die Wirbel sind in ein Wirbelbrett (sog. „Wirbelblatt") eingelassen und werden von der Rückseite aus angespannt.

Der Bezug besteht aus 3 Saiten, die wie die höheren Saiten der Violine in



gestimmt werden.

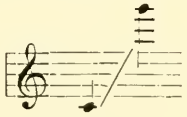
Länge 63½ cm, Korpuslänge 41½ cm, obere Breite des Bodens 16½ cm, untere Breite 20 cm.

Abbildung auf Seite 585.

Die »Husla« ist ein sehr altes Streichinstrument, das bei verschiedenen Völkerschaften der Balkanhalbinsel noch jetzt anzutreffen ist, aber auch bei der in der sächsischen und preußischen Niederlausitz seßhaften wendischen Bevölkerung, die ihre Sprache und viele alten Sitten noch unverändert beibehalten hat, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Gebrauch war. Außer der gewöhnlichen meist zusammen mit der Klarinette gespielten »Husla« wurde auch eine kleinere dreisaitige Geige verwendet, die eine Terz höher stand und ebenfalls einen scharfen und grell durchdringenden Ton besaß. Heute haben allerdings auch bei den Wenden moderne Musikinstrumente Eingang gefunden; besonders ist es die Ziehharmonika, die sich in den Dörfern des Spreewaldes eingebürgert und die alten charakteristischen Volksinstrumente, zu denen außer der »Husla« der »Kosol« genannte Dudelsack und die oboenähnliche »Tarakawa« oder wendische Pfeife zu rechnen sind, nahezu vollständig verdrängt hat. (Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", XXI. Band, Seite 499.)

No. 957. Psalmodicon,
schwedische Arbeit aus dem 19. Jahrhundert. Das »Psalmodicon« ist ein in Schweden gebräuchliches primitives zitherähnliches Streichinstrument, das zum Spiel wie die Zither auf den Tisch gelegt wird

und aus einem flachen rechteckigen Resonanzkasten[1]) besteht, über den eine einzelne Spiel- und acht mitklingende Metallsaiten gespannt sind. — Der Boden und die gleichmäßig gewölbte Decke des vorliegenden gut gearbeiteten Exemplars sind aus Fichten-, die Zargen aus schlichtem Ahornholz; Zargen und Decke sind hellgelb lackiert.

Die Spielsaite ist über ein in der Mitte der Decke angebrachtes Griffbrett gespannt und läuft über einen nahe an der rechten Seitenzarge aufgestellten breiten Steg. Das Griffbrett ist in 31 sich abstufende Felder eingeteilt; zur leichteren Kennzeichnung der Griffe sind die Ganztöne hell, die Halbtöne dunkel lackiert. Oberhalb des Griffbretts ist eine mit Tonbenennungen versehene Notenskala aufgemalt, die als Stimmung der Spielsaite c^1 und als Tonumfang

(c^1—g^3, d. s. 2 Oktaven und Quinte) angibt. Zu beiden Seiten der Spielsaite sind je 4 (im Einklang mit der Spielsaite gestimmte) metallene Begleitsaiten angeordnet, die durch die seitlichen Ausläufer des Stegs hindurchlaufen und an beiden Seitenzargen in Wirbeln befestigt sind.

Länge 1,02 m, Breite 21 cm, Höhe 5½ cm.

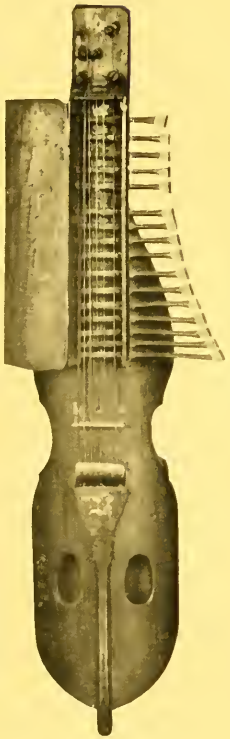
Das Psalmodicon wurde von dem schwedischen Geistlichen Johann Dillner (geb. 1785, gest. 1862) als Ersatzinstrument für die Orgel zur Begleitung des Kirchen- und Schulgesangs erfunden; einen Vorläufer hatte es in dem alten isländischen »Langspiel«, einer Abart des zitherähnlichen norwegischen »Langleik«. Es besitzt einen kräftigen, wenn auch etwas schnarrenden Ton; die Notation erfolgt nicht in gewöhnlichen Notenzeichen, sondern mit Hülfe einer besonderen Ziffernschrift.

Streichzithern: s. No. 484—490 (S. 69—71 des Katalogs).

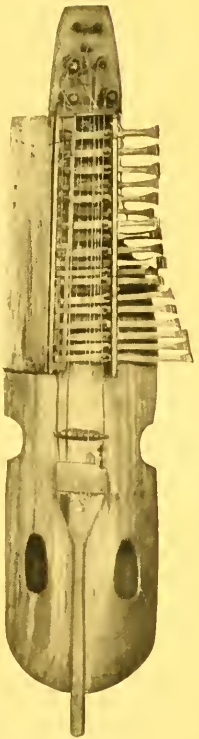
Streichmelodion: s. No. 491 (S. 71 des Katalogs).

Streichguitarren: s. No. 609 u. 610 (S. 174—176 des Katalogs).

[1]) Zur Erleichterung der Bogenführung ist der Resonanzkasten des »Psalmodicon« gewöhnlich mit einer halbkreisförmigen Einbuchtung versehen.



No. 952.



No. 953.

(Bogen No. 962.)

No. 954.

3 schwedische Schlüsselfiedeln
(»Nyckelharpan«).

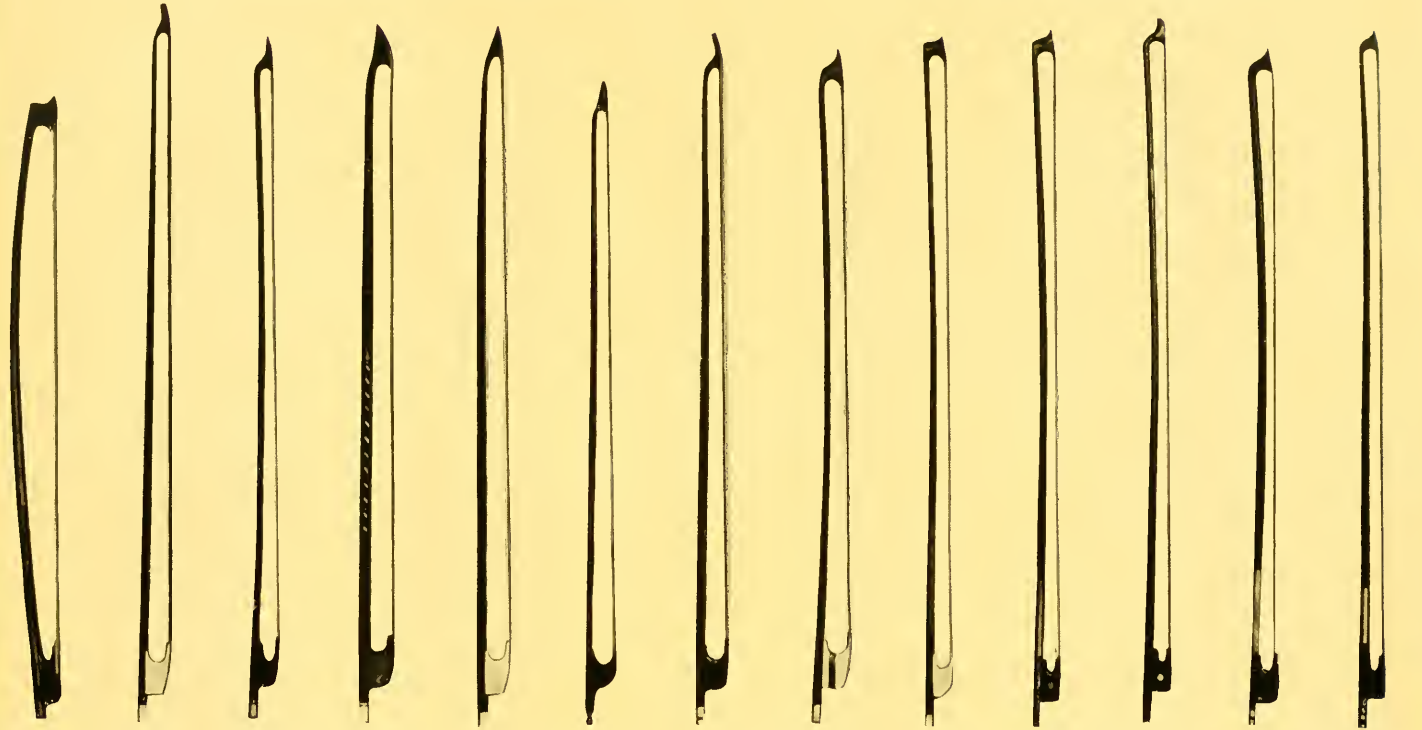
Text: Seite 582.

No. 956.
Husla
(wendische Fiedel).

Text: Seite 583.

Bögen aus dem 18. Jahrhundert.

Bögen aus dem 19. Jahrhundert.



No. 967. Marin-trompeten-bogen.

No 975. Gamben-bogen.

No. 980. Violin-bogen.

No. 981. No. 982. Gamben-bögen.

No. 985. Violen-bogen.

No. 986. Gamben-bogen.

No. 1004. Violoncell-bogen.

No. 1029. Violin-bogen.

No. 1039. No. 1050. Violinbögen v. F. Tourte, Paris ca. 1820. v. J. B. Vuillaume, ca. 1835.

No. 1069. Violoncell-bogen.

No. 1078. Violin-bogen v. A. Diehl, Hamburg 1902.

Text: Seite 591—598.

Bögen.

Die Geschichte des Bogens, d. h. des mit Pferdehaaren bezogenen dünnen Holzstabes, durch den die Geigensaiten in Vibration versetzt und zum Ertönen gebracht werden, steht naturgemäß in engstem Zusammenhang mit der Geschichte der Streichinstrumente selbst, und neuere Forschungen auf diesem Gebiete berechtigen mit großer Wahrscheinlichkeit zu der Annahme, den Ursprung des Bogens und daher auch der Streichinstrumente überhaupt in die Heimat aller Kultur, den Orient, zu versetzen. Eine hindostanische Mythe schreibt die Erfindung des Bogens einem sagenhaften Ungeheuer Ravanon zu, das in grauer Vorzeit über Ceylon herrschte und der Schöpfer eines noch heute in Indien gebräuchlichen Streichinstruments, »Ravanahasra« oder Ravanastron« genannt, gewesen sein soll. (Vgl. die Abbildung auf Seite 600.) In wissenschaftlicher Hinsicht ist diese Hypothese natürlich wertlos, zumal die Verwendung von Bogeninstrumenten bei den alten Hindus und ihren Nachbarn in vorgeschichtlicher Zeit bisher nicht bewiesen werden konnte; als Urformen und Vorläufer des eigentlichen Bogens sind vermutlich die unbezogenen Reibungs- oder Friktionsstäbe zu betrachten, die bei manchen exotischen Völkerschaften noch heute anzutreffen sind. — Auffallend ist jedoch die große Anzahl verschiedenartiger primitiver Streichinstrumente, die im Morgenland gebräuchlich sind und bei dem zähen Festhalten der Orientalen an althergebrachten Formen wohl in vielen Fällen noch die frühen, einfachsten Typen widerspiegeln, die schon vor vielen Jahrhunderten verwendet wurden. Die Vermutung erscheint daher naheliegend, den über Indien und Persien zu den Arabern gelangten orientalischen Bogen als ältestes Vorbild des demselben Zwecke dienenden europäischen Bogens anzusehen und seine im 8. Jahrhundert erfolgte Einführung in das Abendland den Arabern zuzuschreiben. (Vgl. hierzu auch die allgemeine Einleitung, Seite 309 f.)

Dieser primitive orientalische Bogen war und ist ein denkbar einfaches Gerät, das seine Abstammung von der gleichnamigen Schießwaffe deutlich erkennen läßt: er besteht aus einem halbkreisförmig gebogenen Stab von Bambusrohr, in dessen beiden Enden eine Tiersehne oder häufiger ein Büschel Roßhaar fest verknotet ist; das untere Stabende wurde später mit einer als Griff dienenden Verlängerung versehen. Auch das Abendland behalf sich merkwürdig lange mit derartigen höchst einfachen Bögen, wenn hier auch nach und nach die runde Biegung verringert und die Stange selbst mit einem verdickten Kopf als Spitze ausgestattet wurde; Bezug und Stange stießen am Griff in spitzem Winkel zusammen. Von einer zielbewußt fortschreitenden Entwicklung des Bogens ist allerdings während des ganzen Mittelalters und auch noch in der Renaissance-Zeit wenig zu spüren; Jahrhunderte hindurch blieben noch ganz primitive neben weiter vorgeschrittenen Bogenarten im Gebrauch. Nur ganz allmählich bildete sich die langgestreckte, nach oben zu schmäler werdende Form der Stange mit auffallend spitz zulaufendem Kopfe aus, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als sog.

„Schwanenhalsform“ beibehalten wurde. — Erst im 16. Jahrhundert, als die nicht mehr lebensfähigen alten Streichinstrument-Typen durch die Violen und Violinen für immer verdrängt wurden, erfolgte ein bedeutsamer Schritt in der Vervollkommnung des Bogens durch das Anbringen einer Vorrichtung zur beliebigen strafferen oder schwächeren Spannung des Haarbezugs, woraus in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der sog. „Frosch“ als ein gesondert beweglicher Teil hervorging. Als Vorläufer des Froschs ist die schon im 14. und 15. Jahrhundert nachweisbare Einrichtung des mit Kerben versehenen Stangenrückens anzusehen: bei diesen Bögen waren die Haare am oberen Ende der Stange in einer eingeschnittenen Kerbe und am unteren Ende an einem mit einer Drahtöse versehenen Knopf befestigt; diese schlingenartige Oese wurde über die Stange gestreift und in eine der erwähnten Kerben eingehakt. Eine Verbesserung bedeutete der Ersatz der Kerben am Stangenrücken durch ein längliches ausgezahntes Metallstück (franz.: cremaillère); später wurden Drahtöse und Cremaillère durch eine am unteren Ende der Stange angebrachte und mit einem Knopf als Handhabe versehene Schraube ersetzt, deren Mutter mit dem Frosch in Verbindung stand und hierdurch die einfachste und beste Regulierung der Spannung des Bezugs ermöglichte.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts besaß der Bogen noch immer eine stark gebogene, spitz zulaufende („Schwanenhals“-) Form; die geringe Elastizität dieser Bogenstange genügte dem damaligen Stand der Violintechnik, die in den Namen Giov. Batt. Bassani, Heinrich Franz Biber, Arcangelo Correlli, Antonio Vivaldi gipfelt und ein feiner nüanziertes Spiel noch nicht kannte. Immerhin ist es eine merkwürdige Tatsache, daß der Bogen gegenüber den auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollendung gelangten Streichinstrumenten in seiner Entwicklung noch verhältnismäßig weit zurückgeblieben war. Eine Wandlung hierin erfolgte erst ums Jahr 1730 mit dem Auftreten des als Virtuose wie als Komponist gleich bedeutenden Giuseppe Tartini (geb. 1692 zu Pirano, gest. 1770 zu Padua), dem einige wesentliche Verbesserungen im Bau des Bogens zu verdanken sind. Auf seine Veranlassung wurde die Stange aus leichterem Holze geschnitten und in geraderer Richtung gebogen als es bisher üblich war; der spitze Kopf wurde verkürzt und der untere Teil der Stange mit Riefen (franz.: „cannelures“) versehen, wodurch die Finger bei der Bogenhaltung einen festeren Halt bekamen. Einige weitere Aenderungen, die die Form des Bogens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhr, werden dem deutschen Violinvirtuosen Wilhelm Cramer (geb. 1745 zu Mannheim, gest. 1799 zu London), dem Vater des berühmten Pianisten Johann Baptist C., zugeschrieben: bei dem nach seinen Angaben ca. 1770 hergestellten Modelle verläuft die etwas dicke Stange in gerader Richtung und mündet in einen breiten nahezu viereckigen Kopf; der meist elfenbeinerne Frosch ist an beiden Enden hohl ausgearbeitet. Allerdings hatte dieser Cramer'sche Bogen trotz seiner Leichtigkeit einen Fehler: es fehlte ihm das Gleichgewicht, weil der Kopf zu schwer war — ein Mangel, den der von dem hervorragenden Violinvirtuosen Giov. Battista Viotti (geb. 1753 zu Fontanetto da Po, gest. 1824 zu London) benutzte Bogen durch eine weniger breite und schwere Kopfform zu beseitigen suchte. Seine klassische Form und endgültige Vollendung empfing der Bogen aber erst durch den Franzosen François Tourte (geb. 1747 zu Paris, gest. ebenda 1835), der mit vollem Recht der „Stradivari in der Kunst des Bogenmachens“ genannt wird, da sich in ihm eine ganz außergewöhnliche Begabung mit peinlichster Genauigkeit in der Arbeit vereinte. Tourte fand nach jahrelangen Versuchen (1775—80) in dem Fernambuk- oder brasilianischen Rotholz das geeignetste Material für die Stange, die er über dem Feuer bog; er stellte ferner die

richtigen Längenmaße und Proportionen der einzelnen Bogengrößen fest[1]) und wandte zuerst das von ihm auf rein empirischem Wege entdeckte Gesetz der allmählichen Verminderung des Volumens der Stange an — eine Theorie, deren große praktische Bedeutung später von dem als Bogenmacher ebenfalls hervorragenden Geigenbauer Jean Baptiste Vuillaume wissenschaftlich nachgewiesen wurde. Auch alle übrigen Einzelheiten in der Konstruktion des Bogens, wie die genau abgemessene Entfernung des Haarbezugs von der Stange, die eine Vermehrung der Schwere bezweckenden metallenen Verzierungen am Frosch und am Kopf, die sorgsame Wahl und geeignetste Befestigung des Bezugs, die Anbringung des Schiebers usw., erfuhren durch Tourte ihre endgültige Vervollkommnung, so daß seine Bögen noch heute als unerreichte Muster gelten und dementsprechend auch bewertet werden. Tourtes größtes Verdienst besteht darin, der Bogenstange jene außerordentliche Elastizität verliehen zu haben, die die schwierigsten Stricharten zuläßt, ohne dadurch die Festigkeit und Widerstandskraft des Bogens irgendwie zu beeinträchtigen.

Außer den führenden Meistern Tourte und Vuillaume sind François Lupot (geb. 1774 zu Orléans als Bruder des berühmten Nicolas L., gest. 1837 zu Paris), Joseph René Lafleur (geb. 1812 zu Paris, gest. daselbst 1874) und besonders Nicolas François Voirin (geb. 1833 zu Mirecourt, gest. 1885 zu Paris) als ausgezeichnete französische Bogenmacher hervorzuheben. In England genießt John Dodd (geb. 1752 zu Stirling, gest. 1839 zu Richmond), dessen Violoncell-Bögen besonders gesucht sind, den Ehrennamen des „englischen Tourte"; neben ihm verdienen Georges Louis Panormo (vgl. Seite 263 des Katalogs) und James Tubbs in London Erwähnung. Als bester deutscher Bogenmacher ist Ludwig Christian August Bausch zu bezeichnen („der deutsche Tourte", geb. 1805 zu Naumburg a. S., gest. 1871 zu Leipzig; siehe über ihn S. 605). In Markneukirchen war die Bogenmacherei von dem Bayern Joseph Strötz (geb. 1715, gest. 1760) um die Mitte des 18. Jahrhunderts eingeführt worden; aus der Schar der dortigen Meister sind Johann Christian Süß (geb. 1829 zu Mühlhausen bei Bad Elster, gest. 1900) und verschiedene Mitglieder der Familien Knopf und Nürnberger nennenswert.

[1]) Für Violine: 74 oder 75, für Bratsche: 74, für Violoncell: 72 oder 73 cm. — Näheres hierüber enthält der Abschnitt „L'archet de François Tourte" in Fétis' Schrift über Stradivari (pag. 113–128).

Mittelalterliche Bögen (in Nachbildungen), Rebec- und Trumscheit- (Marintrompeten-) Bögen.

No. 958. Nachbildung eines mittelalterlichen Bogens primitivster Form (nach Art der orientalischen Bögen).

Die Stange ist aus ungebeiztem schlichtem Ahornholz und stark gekrümmt, so daß sie das Aussehen eines Pfeilbogens erhält. In beide Enden der Stange sind Löcher eingebohrt, durch die der aus schwarzem Pferdehaar bestehende Bezug hindurchgeführt und verknotet ist. Ein besonderer Griff am unteren Stangenende ist nicht vorhanden.

Länge 54½ cm.

No. 959. Nachbildung eines mittelalterlichen Bogens entwickelterer Form: die Stange ist weniger stark gekrümmt als bei No. 958 und verläuft am unteren Ende in eine als Griff dienende Verlängerung. Die Befestigung des Haarbezugs erfolgt in derselben Weise wie bei No. 958. Länge 70 cm.

No. 960. Nachbildung eines spätmittelalterlichen Bogens (Typ des 15. Jahrhunderts) in ähnlicher Form wie No. 959; jedoch konnte bei dieser Bogenart bereits eine beliebige straffere oder schwächere Spannung des Bezugs erzielt werden. Zu diesem Zwecke sind die Haare am oberen Ende der Stange in einer eingeschnittenen Kerbe und am unteren Ende an einem mit einer Drahtöse versehenen Knopfe befestigt; diese schlingenartige Oese wurde über die Stange gestreift und in eine der auf dem Rücken der Stange angebrachten Kerben eingehakt.

Länge 70 cm.

(Vgl. hierzu als Muster: Rühlmann, a. a. O., Atlas, Tafel II Fig. 10, Tafel III Fig. 17 etc.)

Die Nachbildungen No. 959 und 960 sind in der Werkstatt des Museums angefertigt.

No. 961. Rebec-Bogen, italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Der Bogen des noch im 19. Jahrhundert gebräuchlichen italienischen Rebecs (vgl. Seite 334 des Katalogs) ist insofern interessant, als sich in ihm (ebenso wie in dem »Nyckelharpa«-Bogen; vgl. die folgende Nummer) eine primitive frühe Bogenform erhalten hat: wie bei den ältesten mittelalterlichen Bögen (vgl. No. 958) ist der nur durch den Daumendruck des Spielers anspannbare Bezug in Löchern, die in die Enden der Stange gebohrt sind, verknotet. — Bei vorliegendem Exemplar ist die aus rohem rötlich gebeiztem Holz verfertigte Stange an der Spitze scharf gekrümmt und verläuft am unteren Ende in einen verdickten froschähnlichen Ansatz.

Länge 59 cm.

No. 962. »Nyckelharpa«- (schwed. Schlüsselfiedel-) Bogen, schwedische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert; zu No. 953 gehörig (s. Seite 582 des Katalogs) und in jeder Beziehung dem vorhergehenden Rebec-Bogen No. 961 ähnlich.

Länge 55 cm. Abbildung auf Seite 585.

No. 963. Rebec-Bogen,
italienische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Der Bogen stellt im Verhältnis zu No. 961 einen vorgeschritteneren Typ dar: der Kopf ist von spitz zulaufender, am oberen Ende etwas nach rückwärts gebogener Form. Die Stange ist aus rötlich gebeiztem Holz; der Bezug wird mittels eines durch eine Schraube zu regulierenden hölzernen Frosches angespannt. Länge 54 cm.

No. 964. Trumscheit- oder **Marintrompeten-** (Nonnengeigen-) **Bogen,**
in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung der im 17. und 18. Jahrhundert gebräuchlichen Form nach der Abbildung im „Gabinetto armonico" von F. Bonanni (Rom 1722, tab. LXII; vgl. die Wiedergabe auf Seite 313 des Katalogs). Die aus Buchenholz verfertigte leicht gekrümmte Stange läuft in eine etwas nach rückwärts gebogene scharfe Spitze aus. Die Anspannung des Bezugs erfolgt in ähnlicher Weise wie bei den spätmittelalterlichen Bögen (vgl. No. 960); jedoch besitzt vorliegender Bogen bereits einen entwickelten Frosch, der mittels eines auf dem Rücken der Stange angebrachten sägenartig ausgezahnten Metallstücks beliebig verstellbar ist. Länge 66½ cm.

No. 965. Trumscheit- oder **Marintrompeten-Bogen**
aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Die ziemlich schwere Stange und der Frosch sind aus Ahornholz; der Kopf nimmt eine Mittelstellung zwischen spitzer und eckiger Form ein. Der Frosch, der seine Führung in einer Holzriefe hat, wird ebenso wie bei No. 963 in gezahnter Bahn angespannt. Länge 59 cm.

No. 966. Marintrompeten- oder **Nonnengeigen-Bogen**
aus dem 18. Jahrhundert. Die Stange ist aus rohem Ahornholz; der Kopf zeigt ausgeprägte Schwanenhalsform. Der hölzerne Frosch wird mit einer in einen Knopf aus Horn endigenden Schraube angespannt. Länge 61 cm.

No. 967. Marintrompeten- oder **Nonnengeigen-Bogen**
aus dem 18. Jahrhundert. Die in ihrer ganzen Länge leicht gekrümmte Stange und der façonnierte Frosch sind aus Ahornholz; der Kopf zeigt ziemlich eckige Form. Der Frosch wird ebenso wie bei No. 963 u. 965 in gezahnter Bahn angespannt.
Länge 64 cm. Abbildung auf Seite 586.

Bögen aus dem 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

mit spitz zulaufender Kopfform (sog. „Schwanenhalsform").

No. 968. Gambenbogen (Archet de Basse de Viole),
aus dem 17. Jahrhundert; in der Werkstatt des Museums angefertigte Nachbildung nach der Abbildung in Mersennes „Harmonie universelle" (Paris 1636; Liure Quatriesme des Instrumens, p. 192). — Die stark nach vorn geschwungene runde Stange verläuft unmittelbar in den mit scharfer, fast unmerklich nach rückwärts gebogener Spitze versehenen

Kopf; der Bezug stößt mit dem oberen Ende der Stange in spitzem Winkel zusammen. Die Stange ist aus Ahorn-, Frosch und Knopf sind aus dunkelbraun gebeiztem Apfelbaumholz. — Länge 78 cm.

No. 969. Gambenbogen
aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Stange ist aus dunkel lackiertem Holz, der Frosch anscheinend aus Palisanderholz, der Knopf aus Bein. Länge 72½ cm.

No. 970. Gambenbogen,
von **Joachim Tielke 1697** zu Hamburg verfertigt und zu der Tenor-Viola da gamba No. 813 gehörend (s. Seite 461 des Katalogs.) Die schön geschwungene Stange und der hohe Frosch sind aus palisanderähnlichem Holz, der façonnierte Knopf ist aus Elfenbein. — Länge 77 cm.

No. 971. Gambenbogen
von der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts; in der Ausstattung dem vorhergehenden Tielke'schen Bogen ähnlich, nur ist die Stange von achteckiger Form. Länge 74½ cm.

No. 972. Violenbogen,
ebenfalls von der Wende des 17. Jahrhunderts und ähnlich den beiden vorhergehenden Bögen. Die leichte Stange und der hohe Frosch sind aus rötlichbraunem gebeiztem palisanderartigem Holz; der Knopf ist aus Bein.
Länge 72 cm. Abbildung auf Seite 586.

No. 973. Violenbogen
aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Die schön geschwungene leichte Stange ist aus palisanderartigem Holz. Der Frosch ist aus Ebenholz, der Knopf aus Elfenbein und mit Goldeinfassung versehen.
Länge 71 cm.

No. 974. Gambenbogen
aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Stange und Frosch sind aus palisanderartigem Holz. Der façonnierte Knopf ist aus Elfenbein.
Länge 70 cm.

No. 974a. Gambenbogen,
in Form und Ausstattung dem vorhergehenden Bogen No. 973 ähnlich. (Der Kopf ist ergänzt.) Länge 72 cm.

No. 975. Gambenbogen,
ebenso wie die folgenden Bögen No. 976—985 aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die leichte Stange ist mit Ausnahme des unteren achteckig geformten Teils mit Kannelierungen verziert. Der façonnierte Frosch und der Knopf sind aus Elfenbein.
Länge 74½ cm. Abbildung auf Seite 586.

No. 976. Gambenbogen,
in Form und Ausstattung dem vorhergehenden Bogen No. 975 ähnlich.
Länge 74 cm.

No. 977. Gambenbogen.
Die Stange ist im unteren Teil bis zur Umwicklung achteckig geformt. Der Frosch ist aus Ebenholz und mit eingelegten Elfenbeinadern verziert; der Knopf ist aus Bein. Länge 71 cm.

No. 978. Pochettenbogen
zu der Pochette No. 734: s. Seite 351 des Katalogs.

No. 979. Violen- oder Violinbogen.
Die leichte Stange ist aus dunkel gebeiztem Holz, der Frosch aus Elfenbein, der Knopf aus Buchsbaumholz. Länge 73 cm.

No. 980. Violinbogen.
Die gut gearbeitete leichte Stange und der Frosch sind aus derselben Holzart. Der Knopf ist aus Elfenbein.
Länge 71½ cm. Abbildung auf Seite 586.

No. 981. Gambenbogen.
Der prächtige Bogen — das wertvollste Stück der Bogensammlung — hat eine etwas schwere Stange aus dunkelbraunem mahagoniartigem Holz, die am oberen und unteren Teil Kannelierungen, in der Mitte gewundene Verzierungen und achteckige Form aufweist. Der Kopf zeigt ausgeprägte Schwanenhalsform. Der Frosch, der seine Führung in einer Holzriefe hat, ist aus demselben Holz wie die Stange und ebenfalls kanneliert. Der Knopf ist aus Elfenbein.
Länge 71½ cm. Abbildung auf Seite 586.
Die um das Jahr 1730 erfolgte Einführung der Riefung des unteren Teils der Stange wird Giuseppe Tartini zugeschrieben. (Vgl. die Einleitung, Seite 588.)

No. 982. Gambenbogen.
Die leicht geschwungene Stange des ebenfalls sehr gut gearbeiteten Bogens ist im oberen Teil mit Kannelierungen versehen. Frosch und Knopf sind aus Elfenbein.
Länge 72½ cm. Abbildung auf Seite 586.

No. 983. Kleiner Violenbogen (Archet de Pardessus de Viole).
Die leichte Stange ist ebenso wie bei den Bögen No. 975 und 976 ausgestattet. Der Frosch ist aus Buchsbaumholz, der Knopf aus Elfenbein.
Länge 65 cm.

No. 984. Violinbogen,
in Form und Ausstattung dem vorhergehenden Bogen No. 983 ähnlich. Der Knopf ist façonniert. Länge 72½ cm.

No. 985. Violen- oder Violinbogen.
Stange und Frosch des schön gearbeiteten Bogens, der aus dem Dom zu Trient stammt, sind aus demselben Holz wie bei No. 981. Die obere Hälfte der Stange ist kanneliert, die untere Hälfte achteckig geformt. Der Kopf zeigt spitz zulaufende, schnabelähnliche Form, die noch stark an den Schwanenhals-Typus erinnert. Der façonnierte Knopf ist vergoldet.
Länge 67½ cm. Abbildung auf Seite 586.

No. 986. Gambenbogen,
ebenso wie die 3 folgenden Bögen No. 987—989 etwa aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die ziemlich schwere Stange des gut gearbeiteten Bogens ist anscheinend aus einem fernambukähnlichen, der Frosch aus gelbbraunem Holz, der façonnierte Knopf aus Elfenbein.
Länge 69½ cm. Abbildung auf Seite 586.

No. 987. Gambenbogen,
in Form und Ausstattung dem vorhergehenden Bogen No. 986 ähnlich. Der Knopf ist aus Messing. Länge 71½ cm.

No. 988. Violinbogen,
den beiden vorhergehenden Bögen No. 986 und 987 ähnlich. Der Knopf ist aus Bein. Länge 70 cm.

No. 989. Violoncell-Bogen.
Die ziemlich schwere Stange des gut gearbeiteten Bogens ist aus palisanderartigem Holz und entspricht in der Ausstattung dem Violinbogen No. 985. Frosch und Knopf sind spätere Ergänzung; der Frosch ist aus Ebenholz und mit Perlmutter verziert, der Knopf aus Neusilber und Ebenholz. Länge 70 cm.

Bögen aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,

deren Kopfform den Uebergang von der spitzen zur eckigen Form erkennen läßt.

No. 990. Violen- oder Bratschenbogen.
Stange und Frosch sind aus palisanderartigem Holz; der Knopf ist aus Elfenbein. Der Frosch hat seine Führung in einer Holzriefe.
Länge 69½ cm.

No. 991. Pochettenbogen.
Die Stange des niedlichen Bogens ist aus palisanderartigem Holz, der façonnierte Frosch aus Ebenholz. Länge 39½ cm.

No. 992—998. 7 Violinbögen.
Die Stangen sind aus palisanderartigem Holz, Frösche und Knöpfe sind aus Elfenbein, Ebenholz oder einer anderen dunkel gebeizten Holzart.
Länge 71½—75 cm.

No. 999. Violinbogen,
in Form und Ausstattung den vorhergehenden Bögen No. 992 f. ähnlich. Der Frosch, der seine Führung in einer Holzriefe hat, ist aus Palisanderholz, der Knopf aus Bein. Länge 70 cm.

No. 1000. Bratschenbogen.
Stange und Frosch sind aus palisanderartigem Holz, der Knopf ist aus Elfenbein. Länge 75 cm.

No. 1001. Violen- oder Bratschenbogen,
ähnlich dem vorhergehenden Bogen No. 1000. Frosch und Knopf sind aus Elfenbein. Der hübsch façonnierte Frosch ist von Adern aus dunklem Holz durchzogen; der Knopf zeigt abgeflachte Form.
Länge 76½ cm.

No. 1002. Violoncell-Bogen.
Die ziemlich schwere Stange und der Frosch sind aus dunkel gebeiztem Holz; der Knopf ist aus Horn. Länge 72 cm.

No. 1003. Violoncell-Bogen.
Frosch und Knopf sind aus Elfenbein; im übrigen ähnlich wie der vorhergehende Bogen No. 1002. Länge 75 cm.

No. 1004. Violoncell-Bogen.
Die Stange des gut gearbeiteten Bogens ist im größeren oberen Teil kanneliert. Frosch und Knopf sind aus Elfenbein. Der hohe Frosch hat seine Führung in einer Holzriefe und ist mit Palisanderholz eingelegt.
Länge 70 cm. Abbildung auf Seite 586.

Bögen aus der zweiten Hälfte des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts

mit ziemlich breiter eckiger Kopfform.

No. 1005. Violinbogen.
Die Stange ist aus Pferdefleischholz[1]), der Frosch aus Elfenbein, der Knopf aus Silber. Länge 74 cm.

No. 1006. Bratschenbogen.
Die Stange ist aus Pferdefleischholz und im unteren Teil mit einer Bein-Einlage verziert. Frosch und Knopf sind aus Bein. — Länge 71½ cm.

No. 1007. Bratschenbogen.
Die im oberen Teil kannelierte Stange ist aus palisanderartigem Holz. Der Frosch ist aus Ebenholz, der Knopf aus Elfenbein.
Länge 74½ cm.

No. 1008. Violoncell-Bogen.
Die ziemlich schwere Stange ist aus Birkenholz. Der Frosch ist aus dunkel gebeiztem Holz, der (ergänzte) Knopf aus Elfenbein.
Länge 68½ cm.

No. 1009. Violoncell-Bogen.
Die ziemlich plumpe Stange ist aus Buchenholz. Der Frosch, der seine Führung in einer Holzriefe hat, und der Knopf sind aus Bein.
Länge 68 cm.

No. 1010. Violoncell-Bogen.
Die achteckig geformte leichte Stange ist aus Pferdefleischholz, der Frosch aus Ebenholz, der Knopf aus Elfenbein. Länge 69½ cm.

No. 1011. Violoncell-Bogen.
Die Stange ist aus Pferdefleischholz, der Frosch aus Ebenholz und mit Perlmutter eingelegt, der Knopf aus Bein. Länge 71½ cm.

No. 1012. Violoncell-Bogen,
in Form und Ausstattung dem vorhergehenden Bogen No. 1011 ähnlich. Der Frosch hat seine Führung in einer Holzriefe. — Länge 70½ cm.

No. 1013. Bratschenbogen.
Die Stange ist aus Fernambukholz,[2]) der (ergänzte) Frosch aus Ebenholz, der façonnierte Knopf aus Elfenbein. Länge 71½ cm.

---

[1]) Das Pferdefleisch- oder Buletrie- (Boletrie-) Holz (franz.: Buletrie, engl.: Beefwood or Bullet tree) stammt vom Mangle- oder Mangrovebaum (Rhicophora mangle), der an den Küsten Süd-Amerikas, Ost- und Westindiens und Afrikas gedeiht; es wird hauptsächlich aus Guyana (Surinam) exportiert. In frischem Zustande hat es ein dem rohen Pferdefleisch ähnliches Aussehen, entfärbt sich aber an der Luft allmählich. Es findet fast ausschließlich zur Herstellung von minder guten Bögen Verwendung, da es an Elastizität dem von Tourte eingeführten Fernambukholz bedeutend nachsteht. (Vgl. die folgende Fußnote.)

[2]) Mit Fernambuk-, Pernambuck-, Rot- oder Brasilholz wird eine Anzahl von tropischen Caesalpinaceen stammender Farbhölzer bezeichnet, deren Haupthandelsplatz die brasilianische Hafenstadt Pernambuco ist. Das schönste Fernambukholz liefern die Wälder Nordbrasiliens und der Insel Jamaica; geringwertiger ist das eigentliche Brasilien- und das St. Martha- oder Nicaragua-Holz. Die Entdeckung des Fernambukholzes als bestes und geeignetstes Material zur Verfertigung von Bogenstangen ist François Tourte zu danken, der es etwa seit d. J. 1780 verwandte. (Vgl. die Einleitung, Seite 589.)

No. 1014. Kleiner **Violoncell-Bogen.**
Die Stange ist aus Fernambuk-, der Frosch aus Ebenholz, der Knopf aus Bein. Länge 67½ cm.

No. 1015. **Violin-** oder **Bratschenbogen.**
Die Stange ist aus Fernambukholz, Frosch und Knopf sind aus Bein. Länge 74 cm.

No. 1016. **Violinbogen.**
Die Stange ist aus Fernambukholz. Der nach Cramerscher Art beiderseits hohl ausgearbeitete Frosch (vgl. die Einleitung, Seite 589) und der Knopf sind aus Bein. Länge 74 cm.

No. 1017. **Violinbogen,**
ähnlich dem vorhergehenden Bogen No. 1016. Der nach Cramerscher Art façonnierte Frosch hat seine Führung in einer Holzriefe und ist ebenso wie der Knopf aus Elfenbein. Länge 72 cm.

No. 1018—1022. **5 Violinbögen.**
Die Stangen sind aus Fernambuk- oder Pferdefleischholz. Die nach Cramerscher Art façonnierten Frösche sind aus Elfenbein, die Knöpfe aus Bein oder Elfenbein. Bei den Bögen No. 1021 und 1022 hat der Frosch seine Führung in einer Elfenbeinbahn.
Länge 73 bezw. 74 cm.

No. 1023. **Bratschenbogen.**
Die Stange ist aus Fernambukholz und im unteren Teil mit Elfenbein eingelegt. Im übrigen entspricht die Ausstattung den beiden vorhergehenden Violinbögen No. 1021 und 1022. Länge 72 cm.

No. 1024. **Violoncell-Bogen.**
Die Stange ist aus Pferdefleischholz. Im übrigen entspricht die Ausstattung den Bögen No. 1021—1023. Länge 73½ cm.

Bögen aus dem Anfang und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

mit breiter, eckiger Kopfform.

No. 1025 u. 1026. **2 Bratschenbögen.**
Die Stangen sind aus Fernambukholz und achteckig geformt. Der Frosch ist bei No. 1025 aus Ebenholz, bei No. 1026 aus Elfenbein und wie üblich mit Perlmutter verziert. Die Knöpfe sind aus Silber bezw. aus Bein. Länge 75½ bezw. 74 cm.

No. 1027—1038. **12 Violinbögen.**
Die Stangen sind aus Pferdefleisch- oder Fernambukholz, die Frösche aus Bein, Elfenbein oder dunkel gebeiztem Holz; die (bei einigen Bögen façonnierten) Knöpfe sind aus Bein oder Elfenbein.
Länge 71—74 cm. Abbildung von No. 1029 auf Seite 586.

No. 1039. **Violinbogen,**
von **François Tourte** in Paris (ca. 1820) verfertigt. Die schön geschwungene Stange des meisterhaft gearbeiteten Bogens ist aus Fernambukholz; der untere Teil der Stange von der Umwicklung bis zum Knopf ist mit Perlmutter und Ebenholz eingelegt. Der Frosch ist aus

Schildpatt und ebenso wie der Knopf mit Gold und Perlmutter montiert. Der Bogen, der noch die Original-Silberumwicklung hat, war früher Eigentum von Jean Becker (geb. 1833, gest. 1884 zu Mannheim), dem Führer des Florentiner Quartetts.

Länge 73½ cm. Abbildung auf Seite 586.

No. 1040 u. 1041. 2 Violin- oder **Bratschenbögen.**

Die achteckig geformten Stangen sind aus Pferdefleischholz, die Frösche aus Ebenholz und mit Perlmutter verziert; die Knöpfe sind aus Bein.

Länge 72½ und 73 cm.

No. 1042—1049. 8 **Violinbögen.**

Die Stangen sind aus Fernambukholz, die Frösche aus Ebenholz und mit Perlmutter verziert; die Knöpfe sind aus Bein, Silber oder Ebenholz mit Silber- (bezw. Neusilber-) Montierung.

Länge 71—75 cm.

No. 1050. Violinbogen,

von **Jean Baptiste Vuillaume** in Paris ca. 1835 verfertigt. Die Stange ist aus Stahl; der Kopf erinnert noch an die alte spitze Form. Frosch und Knopf sind aus Ebenholz; der Frosch hat Perlmutter-, der Knopf Silber-Montierung.

Länge 74½ cm. Abbildung auf Seite 586.

Die Schwierigkeit der Beschaffung vorzüglichen Fernambukholzes veranlaßte Vuillaume i. J. 1834 zur Anfertigung von Bögen mit stählernen Stangen, von denen seit dem Jahre 1834 jährlich etwa 500 Stück seine Werkstatt verließen. „Ein solcher Stahlbogen war aus Stahlblech gefertigt, welches, wie bei einem anderen hölzernen Bogen, auf den fünften Teil der Länge von unten ab achteckig und im übrigen längs der Stange zu einer runden Röhre gebogen und verlötet war. Der oberste Teil der Stange am Köpfchen war zur Erzielung größerer Haltbarkeit mit Eisen ausgefüllt, und das Köpfchen bestand aus zwei gepreßten Blechteilen, die auf der Außen- und Innenseite verlötet und inwendig mit Holz ausgefüllt waren, welches im übrigen ganz wie jeder andere Bogen mit einem trapezartigen Kästchen zur Aufnahme der Haare versehen war. Der oberste Kopfteil und das anschließende Stück der Stange war ein Teil für sich, zu dessen haltbarer Verbindung mit der übrigen Stange eben jene Eisenfüllung erforderlich war. Der Bogen war durchaus nicht schwer, ungefähr 60 g, jedoch war die Schwere durch die besagte Ausfüllung ungünstig verteilt, so daß der Schwerpunkt nicht auf das untere Dritteil, sondern auf die Mitte der Stange zu liegen kam.“ (Apian-Bennewitz, a. a. O., S. 357/58.)

No. 1051—1056. 6 **Bratschenbögen.**

Die Stangen sind aus Fernambuk- oder Pferdefleischholz, die Frösche aus Elfenbein oder Ebenholz mit Perlmutter, die Knöpfe aus Bein, Elfenbein oder Ebenholz mit Silbermontierung. (Bei dem Bogen No. 1055 ist der Knopf aus massivem Silber.) Länge 72—75 cm.

No. 1057. Kleiner **Violinbogen** (sog. „Dreiviertel-Bogen“).

Stange und Frosch sind aus Pferdefleischholz, der façonnierte Knopf ist aus Elfenbein. Länge 69 cm.

N. 1058. Kleiner **Violinbogen** (sog. „Dreiviertel-Bogen“).

Die Stange ist aus Fernambuk-, der Frosch aus Ebenholz und mit Perlmutter verziert, der Knopf aus Silber. Länge 68 cm.

No. 1059 u. **1060.** Kleine **Violinbögen** (sog. „halbe Bögen“).

Die Stangen sind aus Pferdefleisch- bezw. Fernambukholz, die Frösche aus Ebenholz mit Perlmutter; der Knopf ist bei No. 1059 aus Ebenholz mit Silbermontierung, bei No. 1060 aus Elfenbein. — Länge 54½ u. 59 cm.

No. 1061 u. 1062. 2 Violoncell-Bögen.
Die Stange ist bei No. 1061 aus schwarz lackiertem Holz, bei No. 1062 achteckig und aus Fernambukholz. Die Frösche sind aus Ebenholz, die Knöpfe aus Bein. Länge 75 u. 71 cm.

No. 1063—1069. 7 Violoncell-Bögen.
Die Stangen sind aus Pferdefleisch- oder Fernambukholz, die Frösche aus Ebenholz mit Perlmutter, die Knöpfe aus Ebenholz mit Silber- (bezw. Neusilber-) Montierung — Bei den Bögen No. 1065 u. 1066 sind die Stangen achteckig geformt.
Länge 70½—74 cm. Abbildung von No. 1069 auf Seite 586.

No. 1070—1074. 5 Violinbögen
aus der Zeit um 1840. Die Stangen sind aus Pferdefleischholz, die Frösche aus Ebenholz mit Perlmutter, die Knöpfe aus Bein oder Neusilber.
Länge 70½—75 cm.

No. 1075. Violinbogen,
mit Brandstempel „**BAUSCH**“ auf dem unteren achteckigen Teil der Stange; der sorgfältig gearbeitete Bogen ist eine Arbeit von Ludwig Bausch d. Aelt. in Leipzig aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Stange ist aus Fernambuk-, der Frosch aus Ebenholz mit Perlmuttereinlagen, der Knopf aus Neusilber. Länge 74 cm.

Moderne Bögen.

No. 1076. Violinbogen
aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Stange ist aus Pferdefleischholz, Frosch und Knopf sind aus Ebenholz und mit Perlmutter bezw. Ebenholz montiert. An Stelle der Umwicklung ist eine lederne Hülse vorhanden. Länge 69 cm.

No. 1077. Violinbogen
vom Ende des 19. Jahrhunderts; zu der japanischen Violine No. 877 (s. Seite 521) gehörig. Die Stange des Bogens ist mit einem Lacküberzug in Schwarz und Gold versehen. Länge 73½ cm.

No. 1078. Violinbogen
von **August Diehl**, Hamburg 1902, verfertigt. Der Bogen hat die dem Erfinder patentierte flache linsenförmige Stange, die sich nach oben zu in ovaler Form verjüngt. — Die Stange ist aus Fernambukholz, der Frosch aus Ebenholz mit Perlmutter montiert, der Knopf aus Neusilber.
Länge 74½ cm. Abbildung auf Seite 586.
Der von August Diehl erfundene Bogen ist ein Versuch, durch eine abweichende Konstruktion der Stange das sich bei den meisten Bögen nach längerem Gebrauche unliebsam bemerkbar machende Verbiegen nach den Seiten hin zu vermeiden. Während der Querschnitt der Stange der bisherigen Bögen an allen Stellen ein Kreis oder ein Achteck ist, hat Diehl dafür ein Oval oder ein von oben nach unten zusammengedrücktes Rechteck mit abgerundeten Kanten gewählt, wodurch der Bogen eine außerordentliche Elastizität und Widerstandsfähigkeit gegen seitliche Verbiegung bekommt. (Vgl. „Zeitschrift f. Instrumentenbau“, XXIII. Bd., S. 201.)

*

No. 1079. Entstehung eines modernen Violinbogens:
auf einer Tafel angeordnete Zusammenstellung des Rohmaterials (Fernambukholz für die Stange, Elfenbein für den Kopf; Ebenholz, Perlmutter und Silber für den Frosch und Knopf) und der einzelnen Bearbeitungsstadien.

Contrabaß-Bögen.

No. 1080. Contrabaß-Bogen
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die an der Spitze in stark gekrümmter Kurve verlaufende achtkantige Stange und der Frosch sind aus Ahorn-, der gedrehte Knopf ist aus Buchsbaumholz.
Länge 55 cm.

No. 1081a. Kleiner **Contrabaß-** („Baßl-") **Bogen**
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die stark gekrümmte, im unteren Teil achteckige Stange und der Frosch sind aus Buchen-, der gedrehte Knopf ist aus Buchsbaumholz. Länge 57½ cm.

No. 1081b. Kleiner **Contrabaß-** („Baßl-") **Bogen,**
ebenfalls aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die stark gekrümmte Stange und der Frosch sind aus Birken-, der Knopf ist aus Nußbaumholz. Länge 56½ cm.

No. 1082. Contrabaß-Bogen
aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die stark gekrümmte Stange und der Frosch sind aus dunkel gebeiztem Holz; der Kopf zeigt ausgeprägte Schwanenhalsform. Der Frosch hat seine Führung in einer Holzriefe; der Knopf ist aus Horn. Länge 72 cm.

No. 1083. Kleiner **Contrabaß-** („Baßl"-) **Bogen**
aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Stange ist aus Eichenholz; der Kopf erinnert noch stark an die Schwanenhalsform. Der Frosch ist aus Apfelbaumholz, der façonnierte Knopf aus Horn.
Länge 56 cm.

No. 1084. Contrabaß-Bogen
ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Stange und Frosch sind aus Ahornholz; der Kopf erinnert noch an die Schwanenhalsform. — Der Bogen besitzt keinen beweglichen Frosch.
Länge 61 cm.

No. 1085. Kleiner **Contrabaß-Bogen**
ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die ziemlich plumpe Stange ist aus Kirschbaumholz; der Kopf läßt den Uebergang von der spitzen zur eckigen Form erkennen. Der Frosch und der gedrehte Knopf sind aus Buchsbaumholz. Länge 59½ cm.
Der Bogen ist ein Geschenk des Herrn Franz Tischer-Zeitz, Mitglied des städt. Orchesters zu Cöln.

No. 1086. Contrabaß-Bogen
aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die Stange des plump gearbeiteten Bogens ist aus Eichen-, der auffallend hohe Frosch aus Mahagoniholz; der Kopf zeigt eckige Form. Länge 60 cm.

No. 1087. Contrabaß-Bogen,
italienische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die achteckige Stange ist aus italienischem Nußbaum-, der Frosch aus Ahorn-, der Knopf aus Ebenholz. Der Kopf hat ziemlich eckige Form.
Länge 64 cm.

No. 1088. Contrabaß-Bogen,
deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Stange, Frosch und Knopf sind aus deutschem Nußbaumholz. Der Kopf hat breite eckige Form; der Frosch hat seine Führung in einer Holzriefe.
Länge 67½ cm.

No. 1089. Contrabaß-Bogen,
gute französische Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Stange ist aus dunkel gebeiztem Holz; der Kopf zeigt breite eckige Form und ist mit Elfenbein eingelegt. Der Frosch ist aus abwechselnd angeordneten Streifen von Elfenbein und Ebenholz zusammengesetzt; der Knopf ist aus demselben Holz wie die Stange. — Länge 62 cm.

No. 1090. Contrabaß-Bogen,
deutsche Arbeit aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Stange ist aus Ahornholz; die Kopfform ist ähnlich wie bei No. 1084. Der Frosch ist aus Obstbaumholz und bereits mit Schieber und Ring versehen. Der Knopf ist aus Horn. Länge 63 cm.

No. 1091. Contrabaß-Bogen,
englische Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die achteckige Stange ist aus Pferdefleischholz; der Kopf zeigt breite eckige Form. Der Frosch ist aus Ebenholz und mit Perlmutter montiert. Der flache façonnierte Knopf ist aus Elfenbein. Länge 74 cm.

No. 1092. Contrabaß-Bogen,
französische (Mirecourter) Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die achtkantige Stange ist aus Ahornholz; der Kopf zeigt moderne breite Form. Frosch und Knopf sind aus Ebenholz und mit Neusilber montiert. Länge 69 cm.

Ravanahasra- (Ravanastron-) Spieler.

(Zu Seite 309 u. 587.)

Verzeichnis der Instrumentenbauer

und Nachbildungen der Inschriften und Zettel

zur Abteilung „STREICHINSTRUMENTE".

Achner, Philipp. (Violine No. 868.)

Der Familie Achner in Mittenwald, deren Name (nach v. Lütgendorff) von der Achen, einem Nebenfluß der Isar, abgeleitet zu sein scheint, gehören im 18. Jahrhundert verschiedene Geigenbauer von nur untergeordneter Bedeutung an (Joseph, Michael, Philipp und Thomas A.); Philipp, von dem Instrumente mit den Jahreszahlen 1772—98 bekannt sind, ist der verhältnismäßig beste Vertreter der Familie. v. Lütgendorff („Die Geigen- und Lautenmacher", 2. Aufl. [1912] S. 2) urteilt über ihn: „Er gehört zur Klotz-Schule (s. Seite 625 des Katalogs), verwendet gutes Holz und braunen Lack. Der Ton seiner Geigen ist gut, aber klein."

Ein geschriebener Zettel v. J. 1798 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 1, No. 1) nachgebildet.

Alletsee, Paul. (Tenorgambe No. 818, Violine No. 858.)

Paul Alletsee, dessen Name auch in den Schreibarten Al[l]etsche, Aletzie und (italianisiert) Alleci vorkommt, gehört zu den besten Violen- und Geigenbauern Bayerns. Als seine Heimat kann Füssen oder Vils gelten; der Name weist auf den in nördlicher Richtung von Vils am Abhang eines Gebirgskamms gelegenen Alatsee hin.[1]) — A. war in München ansässig und führte den Titel „Hoflautenmacher"; sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, dürfte aber etwa 1675 gewesen sein, da seine ältesten Violinen die Datierung 1698 tragen. Um 1720 scheint er (nach dem Wortlaut eines Zettels in einer »Viola d'amore« zu urteilen, die L. van Waefelghem gehörte) vorübergehend in Venedig gearbeitet zu haben. Im Jahre 1738 wurde sein Eidam Johann Andreas Kämbl (geb. 1699, gest. 1781) sein Nachfolger; ob A. bereits in diesem Jahre starb oder sich nur zur Ruhe setzte, ist nicht ermittelt. Seine Witwe, die „Hoflautenmacherin" Maria Anna Allettseein, kommt von 1747 an und noch 1761 in den Münchener Hofzahlamtsakten vor. — A. baute hauptsächlich Violen und große Geigeninstrumente; auch verschiedene Violinen, Lauten und Marintrompeten sind von ihm bekannt. Alle seine Instrumente zeichnen sich durch sorgfältige Arbeit, gutes Material und vorzüglichen Lack aus.

Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O., 2. Aufl. S. 12 und 13. — Im „Lexicon der Tonkünstler" von Ernst Ludwig Gerber (1. Theil, Leipzig 1790, Sp. 31) ist A. als Paul Aletsche verzeichnet („..ein, wegen seinen verfertigten Contrabäſſen und andern Baßinſtrumenten, berühmter Inſtrumentenmacher, lebte um das Jahr 1726.")

[1]) In Pfronten im bayrischen Algäu ist (nach v. Lütgendorff) noch heute eine Familie Alletsee ansässig.

Eine Altviole v. J. 1709 besitzt Wilhelm Rück in Nürnberg, eine v. J. 1711 das Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg. Eine 6chörige Laute v. J. 1714 ist im Musikhistorischen Museum zu Kopenhagen (No. 303). Von »Violes d'amour« sind erhalten: eine v. J. 1720 in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 503), je eine v. J. 1724 im Museum Francisco-Carolinum zu Linz und früher bei L. van Waefelghem in Paris (gest. 1908). Eine Viole d'amour v. J. 1726 war in der 1887 zu Paris versteigerten Sammlung Samary vertreten (No. 12), eine v. J. 1730 ist im Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart (Inv. No. 9, 40). Ein Miniatur-Modell eines Violoncells mit Löwenköpfchen (datiert: 1730) wird im Bayr. Nationalmuseum zu München aufbewahrt (No. 165); je eine »Marintrompete« v. J. 1732 und 1737 gehören der Sammlung des Historisch. Kreisvereins zu Landshut und der kaiserl. russ. Sammlung zu St. Petersburg (aus der ehemaligen Sammlung Snoeck in Gent) an. Ein kl. Contrabaß v. J. 1733 befindet sich im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck. Eine undatierte Altviole besitzt das Fürstl. Hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen (No. 288), ein »Baryton« (Viola da bardone) C. Claudius in Kopenhagen (s. S. 501 des vorliegenden Katalogs).

Arcangioli, Lorenzo. (»Violoncello da spalla« No. 938.)

Ein Geigenbauer zu Florenz aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der bisher nur durch die Erfindung des »Violoncello da spalla« (1825) bekannt geworden ist. (Vgl. Seite 566 des Katalogs.)

L. F. Valdrighi führt ihn in seiner „Nomocheliurgografia" (Modena 1884, No. 134) noch mit der Jahreszahl 1850 an.

Bachmann, Carl Ludwig. (Viola d'amore No. 843.)

B. wurde als Sohn des Kgl. Preußischen Hofinstrumentenmachers Anton B. (geb. 1716, gest. 1800) i. J. 1748 zu Berlin geboren. Er erhielt eine gediegene musikalische Ausbildung, wurde ca. 1765 Kammermusikus der Kgl. Kapelle zu Berlin und begründete 1770 zusammen mit seinem Kollegen Ernst Friedrich Benda (geb. 1747, gest. 1785) die bis 1797 bestehenden sog. Liebhaber-Konzerte, deren Leitung ihm jedoch sehr abfällige Kritiken eintrug. Nebenbei betrieb er eifrig den Instrumentenbau; besonders seine Bratschen sind ausgezeichnet gearbeitet. Friedrich Rellstab urteilt über ihn: „... er ist ein vorzüglicher Instrumentenmacher in allen Arten Geigen, und hat, um von seinem geringen Solde von 150 Thalern als Kammermusikus leben zu können, dies nebenbei treiben müssen..." — B. starb am 26. Mai 1809 in seiner Vaterstadt Berlin. Verheiratet war er mit der Sängerin und Pianistin Charlotte Caroline Wilhelmine Stöwe (geb. 1757, gest. 1817 zu Berlin), einer Tochter des Kammermusikers Wilhelm Heinrich St. zu Schwedt.

Vgl. v. Ledebur, „Tonkünstler-Lexicon Berlins", Berlin 1861, S. 26–27.

Ein Violoncell v. J. 1790 befindet sich im Bachhaus zu Eisenach (No. 54).

Bartl, Andreas Nikolaus und Michael Andreas: s. **Partl** (Seite 631).

Baudis, Wenceslaus. (Viola d'amore No. 842.)

Ein anscheinend böhmischer Geigenbauer aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1780), über den Weiteres nicht bekannt geworden ist. Vgl. die Bemerkung zu No. 842, Seite 486 des Katalogs. Die betreff. »Viola d'amore« zeugt von guter Arbeit.

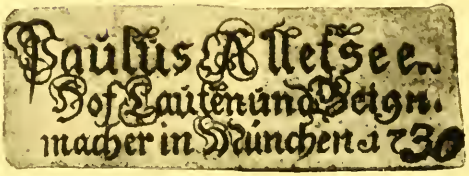
Baumeister, F. (Reparateur der Tenorgambe No. 813.)

Ein Orgelbauer vom Anfang des 18. Jahrhunderts (1719), der sich, wie es der Zettel in der Tielke'schen Gambe No. 813 beweist, auch mit der Reparatur von Streichinstrumenten befaßte. Ein Wohnort ist auf dem betreff. Zettel nicht angegeben.

Zettel zur Violine No. 868 (Seite 519).

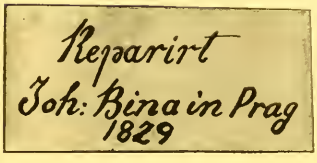
Zettel zur
»Viola d'amore« No. 843 (Seite 486).

Zettel zur Tenorgambe No. 818 (Seite 465).

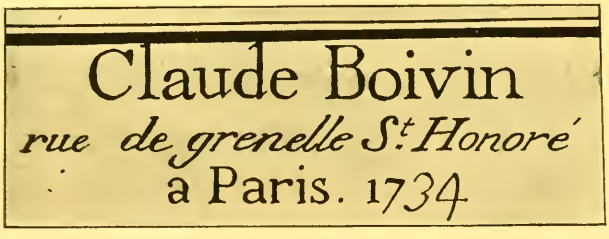


Zettel zur Violine No. 858 (Seite 515).

Zettel zur »Lira da gamba« No. 783 (Seite 419).

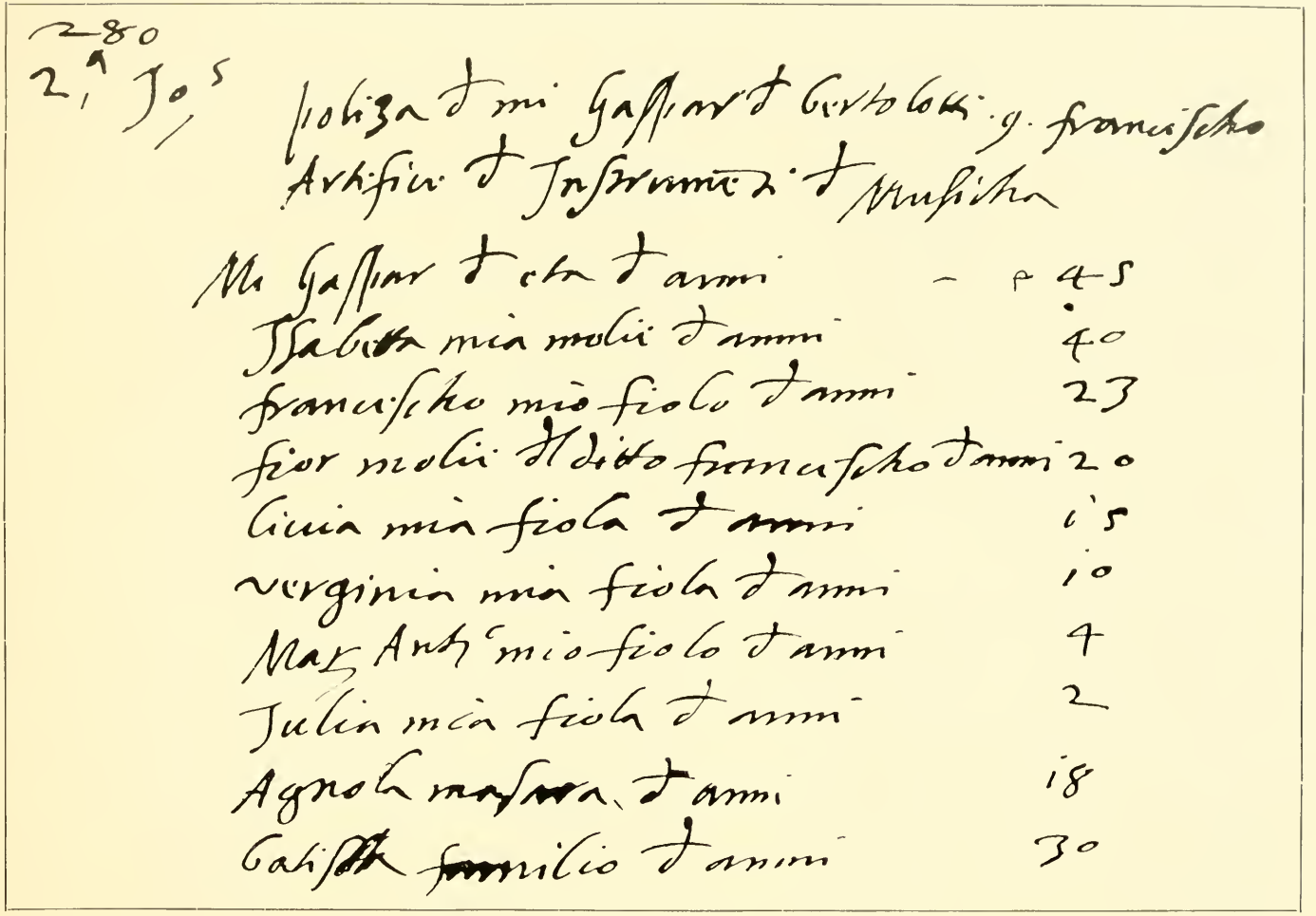


Reparaturzettel zur
»Viola d'amore« No. 834 (Seite 484).



Zettel zur
»Basse de viole d'amour« No. 852 (Seite 493).

Zu Seite 605.



Faksimile der oberen Hälfte der ersten Seite der
eigenhändigen „Polizza d'estimo“ von Gasparo Bertolotti [da Salò], Brescia 1588.

Original im Besitze des Museums.

Bausch, Ludwig. (Violinbogen No. 1075.)

Ludwig Christian August Bausch wurde als Sohn des Akzise-Revisors Johann Carl Christian B. am 15. Januar 1805 zu Naumburg a. S. geboren. Seine Lehrzeit machte er in den Jahren 1818–22 bei dem Kgl. Sächs. Hofinstrumentenmacher Joh. Benjamin Fritzsche in Dresden durch, ging dann als Gehülfe zu Andreas Engleder nach München (s. Seite 615) und ließ sich 1826 in Dessau nieder. Im Jahre 1839 (nicht schon 1834!) siedelte er nach Leipzig über und blieb hier — mit einer kurzen Unterbrechung in der Zeit von Ende 1861–63, wo er in Wiesbaden weilte — bis zu seinem am 26. Mai 1871 erfolgten Tode ansässig. In seinen jüngeren Jahren unternahm er größere Reisen, die ihn ca. 1845 bis nach St. Petersburg führten. In Wiesbaden erhielt er den Titel eines Herzogl. Nassauischen Hofinstrumentenmachers. Hauptsächlich ist B. durch seine ausgezeichneten Bögen bekannt, die ihm den Ehrennamen „der deutsche Tourte" eintrugen; auch im Schnitzen von Stegen besaß er (gleich Tourte) große Meisterschaft. Ebenso leistete er im Bauen und Reparieren von Streichinstrumenten Hervorragendes, wenn er auch nach dieser Seite weniger als durch seine Meisterbögen bekannt geworden ist. — B. hatte zwei Söhne, die ebenfalls Geigenbauer wurden: Ludwig B. jr. (geb. 1829 zu Dessau, gest. 1871 zu Pabstdorf bei Königstein i. S.) und Otto B. (geb. 1841 zu Leipzig, gest. ebenda 1874). Der ältere Sohn arbeitete seit 1860 unter der Firma »B. & Sohn« mit dem Vater zusammen. Nach dem kurz nacheinander erfolgten Tode des Vaters und ältesten Bruders übernahm Otto B. 1871 das Geschäft, das im März 1874 auf Adolf Paulus (geb. 1843 zu Markneukirchen, gest. 1899 zu Leipzig) überging und mit dessen Ableben zu bestehen aufhörte.

Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 19. Jahrg. (1898) No. 4, „Musikalisches Conversations-Lexikon" von H. Mendel (1. Bd., Berlin 1870, S. 489) etc.

Bertolotti, Francesco [da Salò]. (»Lira da gamba« No. 783.)

Francesco Bertolotti wurde als ältester Sohn des berühmten Geigenbauers Gasparo B. da Salò (geb. wahrscheinlich am 20. Mai 1540 in Salò, gest. am 14. April 1609 in Brescia) und dessen Gattin Isabella (geb. 1546) im März des Jahres 1564 zu Brescia geboren. Am 23. März wurde er getauft, und zwar war der hervorragende Lautenmacher Gerolamo Virchi (vgl. Seite 183), der mit seinem Vater befreundet und möglichenfalls dessen Lehrer war, sein Pate. Den Namen Francesco erhielt er nach seinem Großvater (gest. zwischen 1562 und 1565), der Maler, Musiker und Instrumentenbauer war; auch der Stammvater der Familie (Gasparos Urgroßvater), der gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der kleinen Ortschaft Polpenazze bei Salò lebte, hieß Francesco. — Aus dem Leben des ältesten Sohnes Gasparos ist urkundlich nachweisbar, daß er bereits i. J. 1588 mit Fiore (geb. 1568 in Calvagese bei Salò) verheiratet war[1]) und nach dem 1609 erfolgten Tode seines Vaters, als dessen Nachfolger (*„quondam Gaspar*

[1]) Vgl. hierzu den Anfang der auf Seite 604 faksimilierten „Polizza d'estimo" Gasparos vom Sommer 1588:

„2ª. Jo(hanni)s

Poliza d(a) mi Gaſpar d(i) Bertolotti q(uondam) Franciſcho, Artefice d(e) Inſtrumenti d(i) musicha.

Mi Gaſpar d' età d' anni	*45*
Isabella mia molie d' anni	*40*
Franciſcho mio fiolo d' anni	*23*
Fior molie d(e)l ditto Franciſcho d' anni	*20*" etc.

Das wertvolle Dokument befindet sich jetzt in der Autographensammlung des Museums.

da Salò") er sich auf seinen Zetteln bezeichnet, noch fünf Jahre arbeitete. — Im Staatsarchiv zu Brescia sind zwei Testamentsniederschriften seiner Gattin Fiore erhalten. Aus dem ersten von dem Notar Filippo Amigoni am 5. Juli 1614 verfaßten Dokument geht hervor, daß ihr Gatte *(„... S' Francesco Bertolotti fa violini in Brescia")* damals noch als Geigenbauer tätig war. In einer auf einen Hauszins bezüglichen Urkunde des Brescianer Notars Giovanni Crotta vom 21. November 1615 wird er dagegen ohne Standesangabe angeführt, so daß sich annehmen läßt, daß er inzwischen den Geigenbau aufgegeben hatte. Möglicherweise war damals das Geschäft an den Schüler seines Vaters Giovanni Paolo Maggini, der sich am 20. Januar 1615 mit Maddalena Anna Foresto verheiratet hatte, von ihm verkauft worden. — Das zweite Testament von Francescos Gattin, das der Notar Camillo Foresti am 29. Februar 1624 aufsetzte, beweist, daß Francesco zu dieser Zeit nicht mehr am Leben war, sein Tod also zwischen 1616 und 1624 erfolgt sein muß.

Cf. Giovanni Livi, „I liutai bresciani (Nuove ricerche)", Milano 1896; ferner Carlo Lozzi, „I liutai bresciani e l'invenzione del violino", Milano 1891.

Livi (l. c. p. 56) erwähnt eine Viola Francescos, deren Signierung mit dem Wortlaut des Zettels der »Lira da gamba« No. 783 übereinstimmt. Das Instrument soll (nach Mitteilung von A. Haidecki) früher im Besitze eines Dr. Gentili in Bologna gewesen sein. Weitere Arbeiten von Francesco B. sind anscheinend bisher nicht bekannt geworden.

Bina, Johann. (Reparateur der »Viola d'amore« No. 834.)

Johann Nepomuk Bina wurde am 22. Mai 1826 zu Prag geboren. Sein Lehrer war der dortige ausgezeichnete Geigenbauer Franz Lehner (geb. 1801, gest. 1878), bei dem er bis 1849 als Gehülfe blieb. Nach mehrjähriger Wanderschaft machte er sich 1853 in seiner Vaterstadt selbständig und starb hier am 25. Juni 1897. „In seiner Arbeit ist er ein charakteristischer Vertreter der Prager Schule, wenn auch nur ein Meister zweiten Ranges." (v. Lütgendorff.)

Näheres über ihn findet sich in der „Zeitschrift für Instrumentenbau", 22. Jahrg. (1902), S. 325 („Biograph. Nachrichten über Lauten- und Geigenmacher in Prag" von Eduard Homolka).

Boivin, Claude. (»Basse de viole d'amour« No. 852.)

Claude Boivin zählt zu den besten Pariser Instrumentenbauern des 18. Jahrhunderts; seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1730—1750 begrenzt. Seine Werkstatt hatte er bis 1735 Rue de Grenelle St. Honoré, bis 1749 Rue Ticquetonne und zuletzt Rue de la Poterie No. 10. Sein Ladenschild war „à la Guittarre Royale"; doch baute er außer Guitarren auch gute Violinen und Violen. Im Jahre 1752 bekleidete er das Amt eines geschworenen Zunftmeisters („juré comptable") der Pariser Instrumentenmacher-Korporation.

Cf. C. Pierre, „Les facteurs d'instruments de musique", Paris 1893, p. 28 et 82.

Eine für eine der Töchter König Ludwig XV. gebaute Guitarre v. J. 1749 befindet sich in der Sammlung des „Conservatoire" zu Paris (No. 273). — Eine Baßviole v. J. 1735 ist im Brunischen Inventar (vgl. S. 212 im 1. Bande des vorlieg. Katalogs) als No. 252 verzeichnet.

Brensio, Antonio. (»Lira da gamba« No. 782.)

Ein ausgezeichneter italienischer Violenbauer, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts (1592) in Bologna lebte. Weder über ihn noch über Hieronymus (Gerolamo) B., der möglicherweise der Vater Antonios war, ist Näheres bisher ermittelt.

Verschiedene (leider undatierte) Instrumente der beiden B. besitzt die Sammlung des »Liceo filarmonico« zu Bologna: von Antonio B. eine 6saitige Viola da gamba (Violone) mit guitarrenförmigem Korpus (No. 14; signiert: *Antonius Bononienfis);* von

Hieronymus B. eine große mit 10 Doppelsaiten bezogene Theorbe (No. 5; signiert: *„Hieronymus Bonon.“)* und eine 5saitige Viola da braccio (No. 15; signiert: *„Hieronymus Brensius Bonon.“*; vgl. Seite 411 des vorlieg. Katalogs). Die Maße dieser drei Instrumente sind in den 1888 erschienenen „Descrizione aggiunta alle fotografie degli Instrumenti antichi conservati nel Liceo Musicale di Bologna“ mitgeteilt.

Busch, Ernst. (Altgambe No. 802, Tenorgambe No. 808.)

Obwohl Ernst Busch in Nürnberg zu den besten deutschen Violenbauern des 17. Jahrhunderts zu rechnen ist, sind irgend welche biographische Angaben über ihn nicht bekannt. In Joh. Gabriel Doppelmayrs „Historische Nachricht von den Nürnberg. Mathematicis und Künstlern“ (Nürnberg 1730) ist er auffallenderweise nicht erwähnt, und auch Nachforschungen im Kgl. Kreisarchiv und Städt. Archiv zu Nürnberg sind bisher ergebnislos verlaufen. — Geboren ist B. zwischen 1585 – 90; er arbeitete etwa bis zum Jahre 1645. Er baute hauptsächlich Gamben; seine sorgfältig gearbeiteten Instrumente zeichnen sich durch eigenartige in mehrfachen Schweifungen verlaufende Korpusform aus (vgl. Seite 453 u. 457 des Katalogs).

Eine aus der Sammlung Claudius stammende Diskantgambe v. J. 1617 befindet sich im „Musikhistorisk Museum“ zu Kopenhagen (No. 379); C. Claudius in Kopenhagen besitzt noch eine Contrabaßgambe v. J. 1638 Eine zweite Baßgambe (Violone) v. J. 1641 gehört dem Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 15), eine undatierte Tenorgambe dem Gewerbemuseum zu Markneukirchen (No. 188). Eine früher in der Sebalduskirche zu Nürnberg gebrauchte Tenorviole ist in dortigem Privatbesitz.

Carcassi, Lorenzo. (Reparaturvermerk im Violoncello No. 922 und im Contrabaß No. 943.)

Carcassi, Lorenzo e Tommaso. (Viola d'amore No. 840.)

Zu der Familie Carcassi in Florenz gehören verschiedene tüchtige Instrumentenmacher, deren näheres Verwandtschaftsverhältnis jedoch nicht aufgeklärt ist. Ein Joannes C. war gegen Ende des 17. Jahrhunderts Cembalo- und Spinettmacher; ein Oktavspinett dieses Meisters v. J. 1698 besitzt das Musikhistorische Museum zu Stockholm (No. 31). Ein Zeitgenosse von ihm war Matteo C., Sohn des Giov. Andrea, der 1709—12 im Florentiner Staatsarchiv unter den „Chitarrai“ aufgeführt ist.[1]) Ein Francesco C. war als Geigenbauer c. 1735—1760 tätig und dürfte der Vater von Lorenzo und Tommaso gewesen sein. Nach Zettelinschriften zu urteilen, arbeiteten beide Brüder von 1745 bis ca. 1770 gemeinschaftlich; doch hatte Lorenzo auch eine eigene Werkstatt, die sich bei der Kirche „Madonna dei Ricci[2])“, später in Borgo San Fridiano befand. Im Jahre 1755 hielt er sich anscheinend vorübergehend in Turin auf (s. u.) und dürfte gegen 1775 gestorben sein; von Tommaso ist noch ein Zettel mit der Jahreszahl 1786 bekannt.[3]) Die Brüder führten das Ladenschild „All' Insegna del Giglio“ („zur Lilie“) und befaßten sich außer mit Bau und Reparatur von Streichinstrumenten auch mit der Verfertigung von Harfen und Guitarren. — Weitere Mitglieder der Familie C. sind: Antonio Felice (1773), Vincenzo (1790) und Salvatore C. (1802); letzterer war hauptsächlich Guitarrenmacher.

[1]) Mat. L. 27; mit dem Adressenvermerk: *„In via Nuova da Ognissanti“* und der Randbemerkung: *„del 1712 a Prato“*. (Cf. L. Puliti „Cenni storici...“, Firenze 1874, p. 80/81.)

[2]) Der Zettelvermerk „della Madonna dei Ricci“ ist nicht als Ladenschild sondern als Wohnungsangabe aufzufassen; die Kirche befindet sich noch heute in der Via del Corso. Auch die Chitarrai Giovanni Piccinetti (1677; vgl. Seite 632 des Katalogs) und Filippo Montelatici (1697) hatten hier ihre Werkstatt. (cf. Puliti, l. c)

[3]) Nachgebildet in de Wits „Geigenzettel alter Meister“, 1. Teil, Tafel IV No. 50.

Vgl. v. Lütgendorff, a. a. O, 2. Aufl., S. 112 113. Eine Viola d'amore von Lorenzo C. mit dem Zettelvermerk *Turin 1755* besitzt A. Keil in Lissabon (No. 14). Eine Violine von Lorenzo & Tommaso C. v. J. 1767 befindet sich in der Sammlung des R. Istituto L Cherubini zu Florenz (No. 12).

Cati, Pierantonio. (»Violino piccolo« No. 756.)

Ein Florentiner Geigenbauer weniger bedeutenden Ranges, dessen Instrumente in mancher Beziehung an den zeitgenössischen Meister Giov. Battista Gabrielli erinnern. (Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl, S. 119.) Näheres über ihn ist nicht ermittelt; seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1738—60 begrenzt.

Valdrighi („Nomocheliurgografia" No. 593) verzeichnet einen Reparateur von Spinetten Davide C. (Florenz 1853), der vermutlich ein Nachkomme von Pierantonio C. ist.

Celoniato, Giovanni Francesco. (»Viola d'amore« No. 829.)

Celoniato, dessen Name auch in der Schreibart »Celionatus« vorkommt, lebte als Geigenbauer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Turin und zählt zu den Meistern zweiten Ranges. Er scheint ein Schüler von Goffredo Cappa in Saluzzo oder doch von diesem Meister beeinflußt zu sein (vgl. das Urteil v. Lütgendorffs, 2. Aufl., S. 121); besonders geschätzt sind seine Violoncelli. Biographische Nachrichten über ihn fehlen.

Chanot, Francis. (Bratsche [Alto] No. 913.)

Francis Chanot wurde 1787 oder 1788 zu Mirecourt als Sohn des Geigenmachers Joseph Ch. geboren. Er war für Mathematik hervorragend begabt und schlug die Laufbahn eines Marine-Ingenieurs ein. Während der Zeit der Restauration zu unfreiwilliger Muße verurteilt, befaßte er sich in seiner Vaterstadt mit akustischen Versuchen zur Verbesserung des Violintons, als deren Ergebnis er 1817 Geigen mit eckenlosem guitarrenförmigem Korpus konstruierte, die ihm am 21. Januar 1818 patentiert wurden. (Vgl. hierzu die ausführlichen Angaben auf S. 544/45 des Katalogs.) Da er selbst kein berufsmäßiger Geigenbauer war, beschäftigte er zur Ausbeutung seiner Idee eine Anzahl Gehülfen, zu denen u. a. sein jüngerer Bruder Georges Ch. (geb. 1801 zu Mirecourt, gest. 1883 zu Courcelles) und Jean Baptiste Vuillaume (s. Seite 647) zählten, mit dem Bau seiner Streichinstrumente; seine Werkstatt befand sich Rue St. Honoré passage des Maurs No. 216 zu Paris. Ch. starb bereits im Alter von 37 Jahren im Sommer 1823 zu Brest; kurz vor seinem Hinscheiden war er wieder in den Staatsdienst übernommen und zum Kapitän 1. Klasse befördert worden.

Vgl. die einschlägigen Werke von Vidal, Grillet, v. Lütgendorff, „Biographie universelle" von Fétis etc.

Violinen von Ch. besitzen die Sammlungen des Conservatoire zu Brüssel (No. 1332) und Paris (No. 31, gebaut für Viotti), das Gewerbemuseum zu Markneukirchen (No. 660), das Deutsche Museum zu München etc. Eine Bratsche und ein Violoncell sind in der Sammlung Scheurleer im Haag vertreten.

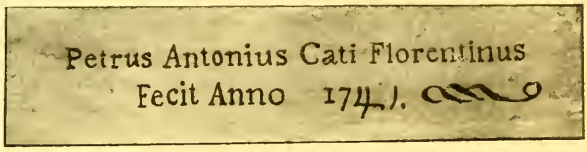
Chatelin, Adrien Bénoit. (»Pardessus de viole« No. 789.)

Ein französischer Geigen- und Violenmacher, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts (1758) in Valenciennes (Frankreich, Dép. Nord) wirkte. Näheres über ihn ließ sich auch mit Hülfe des dortigen städt. Archivs nicht ermitteln. Möglicherweise ist Ch. ein Verwandter des Harfenmachers François Chatelain in Paris (vgl. Seite 264 des Katalogs).

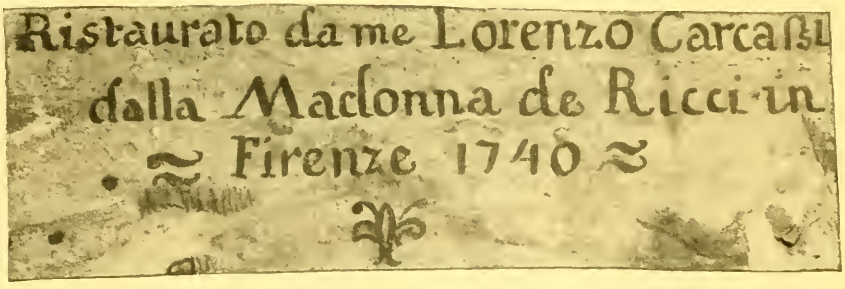
Das Instrument No. 789 gehörte früher den Sammlungen Samary und Lery-Paris an.

Zettel zur »Lira da gamba« No. 782 (Seite 419).

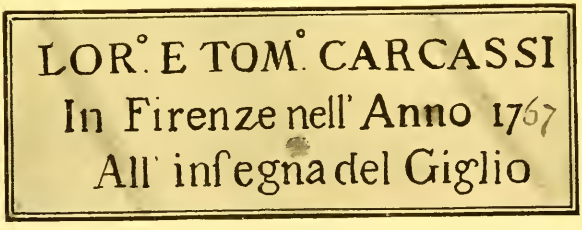
Zettel zur Tenorgambe No. 808 (Seite 457).



Zettel zum »Violino piccolo« No. 756 (Seite 359).

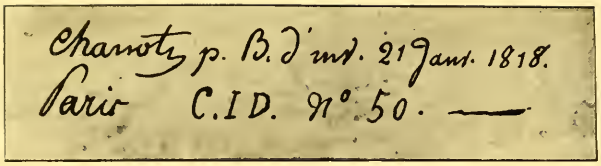


Reparaturzettel zum Violoncello No. 922 (Seite 561).



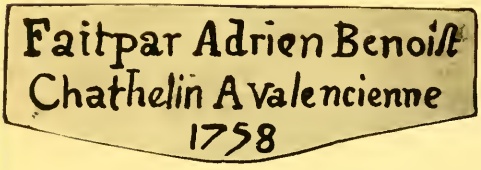
Zettel zur »Viola d'amore« No. 840 (Seite 485).

Zettel zur »Viola d'amore« No. 829 (Seite 482).



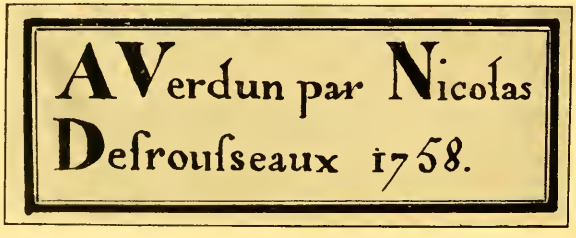
Zettel zur Bratsche No. 913 (Seite 544).

Zettel zum Contrabaß No. 942 (Seite 574).



Zettel zum »Pardessus de viole« No. 789 (Seite 446).

Zettel zur »Viola d'amore« No. 839 (Seite 485)



Zettel zum »Pardessus de viole« No. 790 (Seite 446).

Desrousseaux, Nicolas. (»Pardessus de viole« No. 790.)

Ein geschickter französischer Violenmacher, der etwa 1720 geboren ist und in Verdun-sur-Meuse ansässig war. Er war zuerst Steinmetz („tailleur de pierre") und wandte sich erst 1750 dem Geigenbau zu, anscheinend auf Veranlassung des dortigen ausgezeichneten Violenmachers Joseph Miraucourt, dessen Tochter Jeanne er 1747 geheiratet hatte. Nach C. Pierre (l. c. p. 132) führte er das Ladenschild „au Luth". — In den Zivilstands-Registern des Stadtarchivs von Verdun ließen sich bisher nur zwei auf seine beiden Töchter Barbe und Jeanne bezügliche Eintragungen aus den Jahren 1748 und 1771 ermitteln.

Je ein »Pardessus de viole« v. J. 1755 befindet sich in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 465) und bei R. Savoye zu Paris, der außerdem ein »Pardessus de viole« v. J. 1764 besitzt.

Diehl, August. (Violinbogen No. 1078.)

August Diehl, der jüngste Sproß einer während des ganzen 19. Jahrhunderts in Mainz und Darmstadt ansässigen geschätzten Geigenbauerfamilie, ist i. J. 1852 als Sohn von Friedrich D. (geb. 1814, gest. 1888) zu Darmstadt geboren. 1875 eröffnete er in seiner Vaterstadt eine Werkstatt, siedelte aber bereits im nächsten Jahre nach Hamburg über, wo sein Geschäft noch heute besteht (Kaiser-Wilhelm-Str. 8). D. genießt den Ruf eines geschickten Geigenbauers und Reparateurs. (Ueber seinen Patent-Violinbogen vgl. Seite 598 des Katalogs.)

Dini, Giov. Battista. (Contrabaß No. 942.)

Ein italienischer Geigenbauer, der zu Anfang des 18. Jahrh. (1707) in Lucignano (Toscana, Provinz und Distrikt Arezzo) ansässig war. Näheres über ihn oder weitere Instrumente von ihm sind bisher nicht bekannt geworden.

Dörffel, Johann Andreas. (»Viole d'amore« No. 837 u. 839.)

Die Heimat der weitverbreiteten Familie Dörffel, deren Name auch in den Schreibarten »Dörfel, Dörffler, Dorffler, Dürfel« vorkommt, ist in Böhmen zu suchen; Michael D. soll der Begründer der blühenden Graslitzer Instrumentenindustrie sein (1667). Zahlreiche Träger des Namens D. sind im 18. Jahrhundert in Klingenthal und (Mark-)Neukirchen als Geigenbauer nachweisbar, und noch heute übt ein Adolph Louis D. (geb. 1852) in Markneukirchen das in der Familie traditionelle Handwerk aus. — Johann (Hans) Andreas D. wird bereits i. J. 1717 in den Klingenthaler Zunftakten als Meister erwähnt; er muß demnach etwa 1685 geboren sein. Er scheint ein sehr hohes Alter erreicht zu haben, da er noch 1772 am Leben gewesen sein soll; sein spätestes bisher bekannt gewordenes Instrument trägt die Jahreszahl 1755. Er gehört zu den besten vogtländischen Lauten- und Geigenmachern; hauptsächlich kommen Violen von ihm vor.

Vgl. v. Lütgendorff, 2 Aufl. S. 174.

Eine (zur Bratsche umgearbeitete) Viole v. J. 1726 befindet sich im Bachhaus zu Eisenach (No. 32), eine Theorbe v. J. 1736 in der Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 716); beide Instrumente tragen die Signierung *„Hannfs Andreas Dörffler..."*, wie sich D. etwa bis 1740 nannte. Der Berliner Sammlung gehört ferner eine »Viole d'amour« v. J. 1743 (Coll. Snoeck No. 501); eine weitere »Viole d'amoür« v. J. 1754 besitzt das „Rijksmuseum" zu Amsterdam aus der Sammlung Boers (vgl. „Zeitschrift der I. M. G.", 1. Jhg., S. 30).

In dem Inventar der Coethener Hofkapelle v. J. 1773 ist als No. 19 *„eine Viola ass:* [= assigniert] *von Hans Andreas Dörfler 1728 helgelb"* angeführt (vgl. Bach-Jahrbuch 1905, S. 38). — Das Brunische Inventar verzeichnet unter No. 10 *„un violon ordinaire de Joannes Andiocus* [!] *Doerffel, annee 1702"* [?] aus dem Besitz des 1794 guillotinierten ehemaligen Kriegskommissars Louis-Jean Josset St.-Laurent.

Döring, Christoph. (Tenorgambe No. 810.)
Döring, Wilhelm. (Tenorgambe No. 823.)

Der älteste in Cassel nachweisbare Geigenbauer des Namens D. ist Hans D., der aus Helsa, einem Dorf in der Nähe von Cassel, stammte und i. J. 1633 das Casseler Bürgerrecht erwarb. Die Lauten- und Violenmacher Christoph D. (1667) und Wilhelm D. (1765) sind wahrscheinlich direkte Nachkommen (Sohn und Urenkel?) dieses Hans D., dessen Handwerk sich vom Vater auf den Sohn vererbt haben dürfte; doch sind Nachforschungen nach ihnen in dortigen Archivalien bisher ergebnislos gewesen, und auch Instrumente von ihnen in anderen Sammlungen sind nicht bekannt.

Dubois, B. (»Violon-Ténor« No. 915.)

D. war (nach C. Pierre, l. c. p. 263 & 270) um 1830 Kontrabassist der Großen Oper zu Paris und beschäftigte sich aus Liebhaberei nebenbei mit Geigenbau. Ueber den von ihm erfundenen »Violon-Ténor« s. Seite 545/46 des Katalogs. 1834 hatte er einen sog. »Octobaß« verfertigt.

Eberle, (Eberll), Johann Udalricus. (Altviole No. 796, »Viole d'amore« No. 833, 834, 838.)

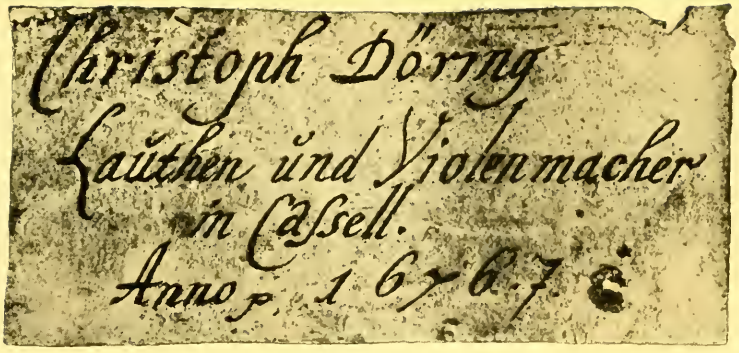
Johann Udalricus (Ulrich) Eberle, einer der besten Meister der Prager Schule, der besonders im Bau von »Viole d'amore« unerreicht war, wurde am 2. Juli 1699 als Sohn des Sebastian E. und dessen Ehefrau Ursula geb. Schonger zu Vils in Tirol geboren. Den Geigenbau erlernte er wahrscheinlich in seiner Heimat und ging dann nach Prag, wo er zunächst als Gehilfe bei Thomas Edlinger (s. Seite 615) tätig war. 1726 machte er sich selbständig und erwarb am 20. Februar das Prager Bürgerrecht. Am 4. Mai des nächsten Jahres heiratete er Klara Theresia Jordin (geb. 1709), die ihm im Laufe der Jahre 1728—1757 sieben Söhne und vier Töchter schenkte; doch wurde keiner der Söhne Geigenbauer.[1]) E. arbeitete in der Altstadt; i. J. 1728 im „weißen Löwen", 1731—57 im Hause »u Strunarů« oder »Strunarky«, das seit 1736 sein Eigentum war. 1767 übersiedelte er in das Haus Konviktská ulice (Konviktsgasse) No. 296, das noch heute den Namen »u Eberlů« führt. Hier ist er am 2. Juli 1768 gestorben, nachdem ihm seine Gattin am 28. Mai 1767 im Tode vorangegangen war. — Ueber seine Arbeit urteilt v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 187) folgendermaßen:

„Seine Violinen und Violoncelli sind nach Stainer gebaut, tadellos in der Form, prächtig im Holz und in der Ausführung. Sein Lack ist von sehr schöner roter Farbe und anscheinend auf gelbem Grunde aufgetragen. Die Einlage ist gut und breit, der Ton jedoch nicht ganz so groß, als man eigentlich erwarten könnte. Sehr schön ist auch die äußere Ausstattung seiner Geigen, die Schnitzerei am Hals und am Wirbelkasten. Am häufigsten kommen Violen, besonders Viole d'amore von ihm vor. Er ist der erste charakteristische Vertreter der Prager Schule."

Vgl. Ed. Em. Homolka, „Biograph. Nachrichten über Lauten- und Geigenmacher in Prag" („Zeitschrift für Instrumentenbau", XXII. Bd., S. 30).

Betreffs der zahlreichen in böhmischen Sammlungen und Kirchen noch erhaltenen Instrumente von Eberle s. die Aufzählung v. Lütgendorffs (S. 188). Eine »Viola d'amore« v. J. 1745 gehört der Kgl. Kapelle zu Berlin, mehrere weitere »Viole d'amore« befinden sich im Privatbesitz.

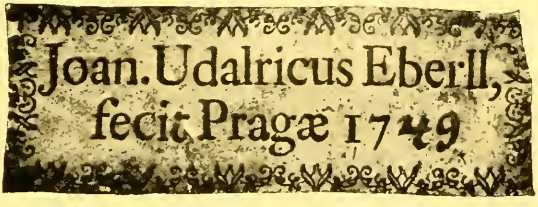
[1]) Der auf Seite 480 erwähnte »Viola d'amore«-Virtuos Johann Joseph Eberle in Prag steht zu dem Geigenbauer Johann Udalricus E. in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis.



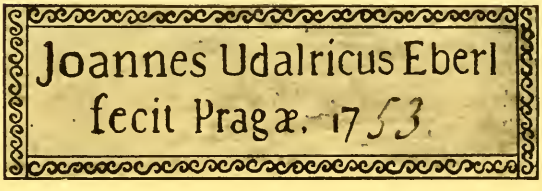
Zettel zur Tenorgambe No. 810 (Seite 458).

Zettel zur Tenorgambe No. 823 (Seite 469).

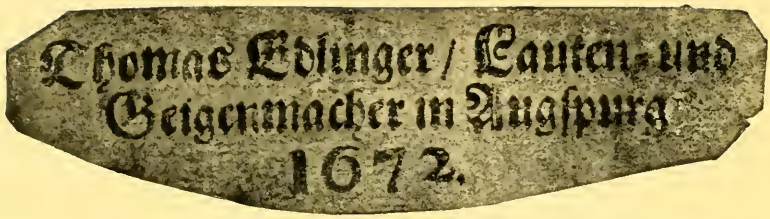
Zettel zur »Viola d'amore« No. 834 (Seite 484).



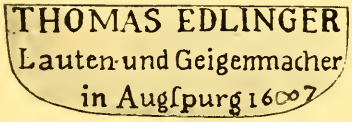
Zettel zur Altviole No. 796 (Seite 449).



Zettel zur »Viola d'amore« No. 838 (Seite 485).

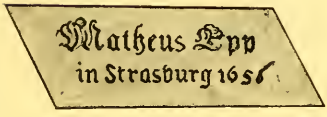


Zettel zur Tenorgambe No. 811 (Seite 458).

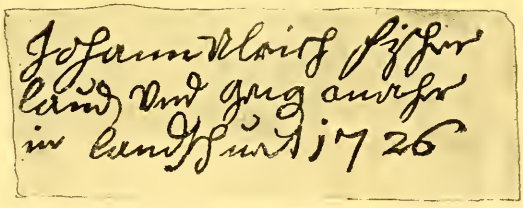


Zettel zur Pochette No. 729
(Seite 348).

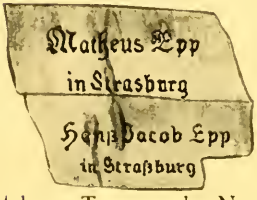
Zettel zur Violine No. 865
(Seite 516).



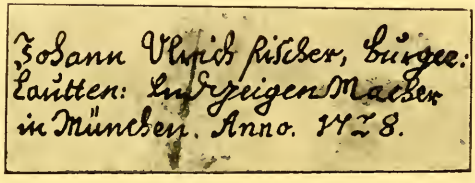
Zettel zur Pochette No. 726
(Seite 347).



Zettel zur Violine No. 857
(Seite 515).



Zettel zur Tenorgambe No. 809
(Seite 458).



Zettel zur »Marintrompete« No. 703
(Seite 325).

Edlinger, Thomas. (Pochette No. 729, Tenorgambe No. 811.)

Thomas Edlinger gehört zu den ausgezeichnetsten deutschen Violen- und Lautenmachern des 17. Jahrhunderts. Er wurde ca. 1630 in dem Dorfe Groß-Kirchheim in Kärnten geboren und ließ sich i. J. 1656 in Augsburg nieder, wo er bis zu seinem Tode ansässig blieb. Am 6. Februar verheiratete er sich mit Elisabeth, einer Tochter des Lautenmachers Matthias Hummel (s. Seite 621 des Katalogs), welcher Ehe drei Söhne (Thomas, Hans, Georg) und eine Tochter entsprossen. Später schloß er eine zweite Ehe mit Barbara Baur, die aus seinem Heimatsdorfe Groß-Kirchheim stammte. E. starb am 8. Oktober 1690. Seine Instrumente — außer Lauten, Violen und Pochetten baute er auch viele Geigen — zeichnen sich durch meisterhafte Arbeit und hübsche Ausstattung aus. — Von seinen Söhnen wurde der älteste, Thomas (d. Jüng.; geb. 1662 zu Augsburg, gest. 1729 zu Prag), ebenfalls ein tüchtiger Lauten- und Geigenmacher; über dessen Sohn Joseph Joachim E. (geb. 1693 zu Prag, gest. ebenda 1748) s. Seite 236 u. 239 des Katalogs.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 193.

Eine Charakteristik Th. E.'s d. Aelt. bietet Gg. Piegendorfer in seiner Schrift „Die schwäbischen Geigenbauer" (Leipzig 1895); es heißt hierin (S. 7): „Obgleich E. ein Zeitgenosse von Jacobus Stainer war, so blieb er doch noch unbeeinflußt von dessen Schule und wahrte sich durchaus seine volle Originalität. Sind seine Instrumente tonlich auch nicht gerade hervorragend, so sind sie doch alle mit großem Geschick gearbeitet und sehr schön von Ansehen. Sein Modell zeugt von einer selbständigen Schaffenskraft und erregt das Interesse eines jeden Kenners."

Eine Pochette von ihm besitzt auch das Museum Francisco-Carolinum zu Linz; doch scheint die im Katalog (S. 42) angegebene Datierung „Augsburg 1650" auf einem Lesefehler zu beruhen, da E. erst 1656 nach Augsburg übersiedelte (s. ob.). — Ein Zettel v. J. 1678 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Tafel VIII No. 91) nachgebildet.

Engleder, Andreas. (Violine No. 874.)

Andreas Engleder wurde um 1800 zu Großberg bei Regensburg geboren. Das Handwerk erlernte er bei seinem Oheim, dem ausgezeichneten Meister Joseph Fischer in Regensburg (geb. 1769, gest. 1834) und war dann noch bei einem anderen hervorragenden Geigenbauer, Jean Vauchel in Würzburg (geb. 1782, gest. 1856), tätig. In München machte er sich selbständig und galt bald als einer der besten Geigenbauer und geschicktesten Reparateure Bayerns. Auch durch seine Versuche zur „Verbesserung" der Violinform wurde er 1854 bekannt; doch hatten seine „birnenförmigen" Violinen ebensowenig Erfolg wie alle vorhergehenden und nachfolgenden Bestrebungen auf diesem Gebiete. — E.'s Todesjahr (ca. 1875?) ist nicht übermittelt.

Engleder, Joseph. (Reparateur der »Viole d'amore« No. 828 u. 848.)

Joseph Engleder, vielleicht ein jüngerer Bruder oder Vetter von Andreas E., wurde am 31. Dezember 1815 geboren. Er war zuerst in Rainhausen bei Regensburg ansässig und verzog dann nach Kelheim in Niederbayern, wo er besonders als gesuchter Reparateur tätig war. Er starb um das Jahr 1860, wahrscheinlich bei einem seiner Söhne, die in Engelstadt (Rheinhessen) und Schierling (bei Regensburg) wohnten.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 198.

Epp, Hans Jacob.
Epp, Mattheus. (Pochette No. 726, Tenorgambe No. 809.)

Mattheus (Mathias) Epp wurde um 1610 zu Füssen geboren; sein Vater war vielleicht der Lautenmacher Magnus E., von dem (nach v. Lütgendorff) eine roh gearbeitete Laute mit der Jahreszahl 1600 oder 1609 existieren soll. Mattheus E. machte sich in Straßburg i. E. ansässig, wo er (nach Ausweis des Kirchenbuchs M 109) i. J. 1638 Rosina Salome Windschläg heiratete. Besonders geschätzt war er als Lautenmacher (vgl. das auf S. 239 des Katalogs abgedruckte Urteil E. G. Barons), doch leistete er auch im Bau von Violen und Pochetten Vorzügliches. Sein Todesjahr ist bisher nicht ermittelt, dürfte aber um 1675 anzusetzen sein. Ebenso waren seine beiden Söhne und vermutlich auch Schüler, Hans Jakob (geb. 1639) und Martin (geb. 1641, gest. bereits 1671) tüchtige Meister. Nach den Zetteln der Gambe No. 809 (s. die Nachbildung auf Seite 614) arbeitete der älteste Sohn mit dem Vater gemeinschaftlich.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 200.

Von Mattheus E. besitzt die Sammlung des „Conservatoire" zu Paris eine hübsche Pochette (No. 104; ohne Jahreszahl. Im Katalog von G. Chouquet [p. 26] ist der Name irrtümlich als „Sup" angegeben.)

Ferrari, Giovanni. (Pochette No. 735.)

Ein wenig bedeutender italienischer Geigenbauer des 18. Jahrhunderts, über den nichts Näheres bekannt ist; v. Lütgendorff kennt ihn nicht einmal dem Namen nach. Verschiedene andere Instrumentenmacher des Namens F., deren hervorragendster Gasparo F. ist (s. Seite 241 des Katalogs), waren im 18. und 19. Jahrhundert in Rom, Budrio, Carpi, Siena und Modena ansässig.

Fichtl, Johann Ulrich. (Violine No. 865.)

Die Familie F., der eine ganze Reihe mehr oder minder geschickter Geigenbauer angehören, stammt aus Füssen. Unter den in Mittenwald seßhaften Mitgliedern der Familie gebührt Johann Ulrich jedenfalls die erste Stelle; Geigen von ihm sind aus der Zeit von 1750—1770 bekannt. v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 215) urteilt über ihn: „Einer der besten Mittenwalder, der das Amati-Modell kannte und gelben Lack verwendete. Seine Geigen sind dick im Holz und die Arbeit ist sehr gut." — Erwähnenswert sind ferner Martin Matthias F. in Wien (geb. um 1682, gest. 1768), Matthias F. in Augsburg (um 1720), Magnus Anton F. in Krems (geb. 1748, gest. 1792) u. a.

Fischer, Johann Ulrich. (»Marintrompete« No. 703, Violine No. 857.)

Johann Ulrich Fischer ist ein geschickter Violen- und Geigenmacher aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, dessen Spezialität die Verfertigung von »Marintrompeten« war (vgl. Seite 320 des Katalogs). Er war um 1720 in Landshut wohnhaft und verzog 1728 als „bürgerlicher Lauten- und Geigenmacher" nach München. Anscheinend war Landshut nicht seine Geburtsstadt; jedenfalls ließ sich sein Name in den Taufmatrikeln der dortigen Pfarrkirchen zu St. Jodok und St. Martin nicht ermitteln. Die einzige Erwähnung seines Namens fand sich in den Landshuter Briefprotokollen v. J. 1721, wo *„Johann Ulrich Vischer, Bürger und Geigenmacher allhie"* als *„Beiständer"* in einem Ehevertrag genannt wird. Seine Uebersiedlung nach München geht aus dem Wortlaut des Zettels der Violine No. 857 hervor; sein Nachfolger in Landshut wurde der Geigen- und Saitenmacher Maximilian

Perger, der in einer an den Magistrat gerichteten Eingabe vom Oktober 1755 erwähnt, daß er *„nunmehr 26 ganzer Jahr als Bürgerlicher Geigenmacher in Landshut hause"*.

(Nach frdl. Nachforschungen des Kgl. Kreisarchivs Landshut.)

v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 229) bemerkt: „F.'s Violen und Gamben sind von vortrefflicher Arbeit, auch seine Violinen sind zu loben."

Nachweisbar in Sammlungen sind nur einige »Marintrompeten«, und zwar ein Instrument v. J. 1722 (im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien) und drei Exemplare a. d. J. 1720 (im bayr. Nationalmuseum zu München [No. 200] und in der Sammlung des „Historischen Vereins für Niederbayern" zu Landshut).

Franck: siehe Grohmann, C. A. G. (Seite 618).

Geissenhof, Franz. (»Viola d'amore« No. 841.)

Franz G. wurde i. J. 1754 zu Vils in Tirol als Sohn des „Pflegers und Urbarverwalters" Johann Michael G. geboren. Den ersten Unterricht erhielt er in seiner Vaterstadt (wahrscheinlich bei Jakob Betz oder Anton Rief), ging dann nach Wien und wurde Gehülfe und 1781 Nachfolger von Johann Georg Thir. Am 29. Juli 1780 legte er den Bürgereid ab; seine Werkstatt befand sich Singerstraße No. 922. — v. Lütgendorff urteilt über ihn: „Er war ein hervorragender Meister, der nach italienischen Vorbildern und besonders nach dem Stradivari-Modell von 1716 arbeitete. In bezug auf die Arbeit kann er als der beste Wiener Meister bezeichnet werden. Leider ist der Ton seiner Geigen nicht sehr groß... G. war außerordentlich genau und gewissenhaft in der Arbeit, er arbeitete meistens allein, da er keinen Gehilfen finden konnte, der seinen strengen Anforderungen entsprach. Er ließ kein Stück aus der Werkstatt, das nicht ganz einwandfrei war, und doch ist die Zahl der von ihm gebauten Instrumente ziemlich groß...." — Er starb am 2. Januar 1821 zu Wien.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 267/68, wo auch ein ausführliches Verzeichnis der im Privatbesitz befindlichen Instrumente G.'s mitgeteilt ist. — Ein Zettel v. J. 1805 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 13, No. 142) nachgebildet.

Gigli, Giulio Cesare. (»Violino piccolo« No. 757.)

Ein nicht ungeschickter Geigenbauer dritten Ranges, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom lebte. v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 274) gibt die Jahreszahlen 1721—1762 an und erwähnt: „Wenn er im ganzen auch nicht zu den hervorragenden Meistern gehörte, so machte er doch einige bessere Geigen nach Amati, die in ihrem rotgelben Lack und ihrer Arbeit für ihn sprechen." Er war vielleicht ein Enkel des Cembalaro Giovanni Giglio, der um 1640 in Rom wirkte.

Gilbert, Simon. (»Pardessus de viole« No. 788.)

Ein geschätzter Violenmacher in Metz, der um 1710 geboren wurde und etwa von 1730—1765 arbeitete; auf seinen Zetteln bezeichnet er sich als Geigenbauer und Musiker an der Domkirche. Er widmete sich besonders dem Bau der damals in Mode gekommenen fünfsaitigen »Pardessus de viole« (vgl. Seite 429 f.). Vermutlich war er ein Sohn von Nicolas Louis G., der ebenfalls als Violenmacher um 1700 in Metz wirkte.

Als »Quintons« bezeichnete »Pardessus de viole« von Simon G. waren in den ehemaligen Pariser Sammlungen Sax (v. J. 1744; No 215), Loup (1749; No. 14) u. Samary (1765; No. 9) vertreten. — Ein gleiches Instrument mit dem Zettel *„Nicolas Louis Gilbert facteur d'instruments à Metz 1701"* befindet sich im Museum des Conservatoire zu Brüssel (No. 1396).

Gofriller, Matthäus. (Tenorgambe No. 817.)

Der Name G. deutet auf Tiroler Herkunft. Matthäus G. (auch Goffriller und Gafriller geschrieben) stammt wahrscheinlich aus Lajen und dürfte schon früh nach Venedig übergesiedelt sein; er ist hier seit 1690 nachweisbar und war etwa bis zum Jahre 1745 tätig. In seiner ersten Zeit führte er das Ladenschild „All' insegna di Cremona" und arbeitete auch mit seinem Bruder Francesco gemeinschaftlich. G. ist ein trefflicher Meister, dessen Instrumente — namentlich Violoncelli — an Carlo Bergonzi erinnern und häufig als Arbeiten von Stradivari und Bergonzi ausgegeben werden.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 286.

Gragnani, Antonio. (Altviole No. 798.)

Ein Geigenbauer dritten Ranges in Livorno. Seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1741 und 1791 begrenzt; 1800 soll er noch am Leben gewesen sein. v. Lütgendorff (2. Aufl. S. 291) urteilt über ihn: „Kein großer Meister, aber doch der beste aus seiner Familie. Seine Arbeiten zeichnen sich mehr durch ihren weichen, guten Ton als durch schöne Ausführung aus. Sein goldgelber, oft nachgedunkelter Lack ist dagegen recht gut." — Der Violenmacher Gennaro G. (Livorno 1730) war vielleicht sein Vater. Antonios Nachfolger war sein Sohn Onorato, der c. 1785–1800 arbeitete, ihm jedoch an Bedeutung nachsteht.

Eine 5saitige Viole von Antonio G. aus dem Jahre 1741 war 1872 im South Kensington-Museum zu London ausgestellt. (Cf. Engels Catalogue p. 342; No. 51.)

Grohmann, C. A. G., genannt **Franck.** (Reparateur der Tenorgambe No. 808.)

Ein unbedeutender Geigenbauer, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Bayreuth lebte und bisher nur durch den Reparaturvermerk in obigem Instrument bekannt geworden ist.

Guersan, Louis. (Diskantviole [»Dessus de viole«] No. 793.)

Louis Guersan, der bekannteste und geschickteste französische Violenmacher des 18. Jahrhunderts, entstammt einer alten Geigenbauerfamilie. Er wurde um 1710 zu Paris geboren und starb etwa 1780; seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1730 und 1770 begrenzt. Er war (nach Vidal) Schüler von Claude Pierray, einem der besten Meister der alten Pariser Schule, und übernahm nach dessen ca. 1730 erfolgten Tode seine Werkstatt neben der „Comédie française" in der rue des Fossés St.-Germain-des-Prés, die er Zeit seines Lebens beibehielt[1]) und später an seinen Schwiegersohn vererbte (s. u.). Anfänglich fertigte G. auch Violinen (nach dem Modell von Nicola Amati), Violoncells und Guitarren, widmete sich aber hauptsächlich dem Bau der in Mode gekommenen »Pardessus de viole« (s. Seite 429) und war mit Aufträgen förmlich überhäuft. Seine Violen sind sehr sorgfältig gearbeitet und fallen durch ihre hübsche, oft sogar reiche Ausstattung auf; freilich lassen sie tonlich viel zu wünschen übrig, woran der von ihm mit Vorliebe benutzte spröde und leicht abspringende Spirituslack ein gut Teil Schuld haben mag. — G. stand zu seinen Lebzeiten in hohem Ansehen, auch in den Kreisen des Hofs und der Aristokratie hatte er zahlreiche Kunden. Für 1748/49 wurde er geschworener Zunftmeister („compté jurable") und 1769 Aeltester („doyen") der Korporation der Pariser Instrumentenbauer. Sein Nachfolger wurde sein Schwiegersohn Antoine Saint-Paul, der 1768 Zunftmeister

[1]) Die Angabe C. Pierres (und auch v. Lütgendorffs), daß er zuerst in der „Rue de la Comédie française" gewohnt habe und erst später nach der „Rue des Fossés" verzogen sei, ist ein Irrtum.

war, als Geigenmacher jedoch bedeutungslos ist. Das Geschäft, das das Ladenschild „Au luth royal" führte, scheint in der Revolutionszeit untergegangen zu sein.

Cf. Fétis, Vidal, C. Pierre, v. Lütgendorff etc., auch E. de Bricqueville, „Les ventes d'instruments de musique" (Paris 1908).

Eine Violine v. J. 1737 befindet sich in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 524). A. Vidal in Paris besaß ein Violoncell v. 1740 und eine Violine v. 1744. »Pardessus de viole« von G. sind noch in großer Anzahl erhalten; z. B. im Conservatoire zu Paris (v. J. 1747, 1751, 1755; No. 140—143, 146), bei Hill in London (1750) und R. Savoye in Paris (1752), in der Kgl. Sammlung zu Berlin (1752; Coll. Snoeck No. 468), im Conservatoire zu Brüssel (1753; No. 1394), im Museum zu Gothenburg (1763) etc. Eine (undatierte) Guitarre besitzt D. F. Scheurleer im Haag. — Verschiedene seiner Zettel sind in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Taf. XIV) nachgebildet.

Harkendorf, Hans. (Altgambe No. 803.)

Ein geschickter Violenbauer, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts (1652) in Flensburg lebte und bisher nur durch die vorlieg. Gambe No. 803 bekannt geworden ist. Näheres über ihn ließ sich nicht ermitteln; Nachforschungen im Städt. Archiv zu Flensburg und in dortigen Kirchenbüchern sind ergebnislos verlaufen.

Hellmer, Karl. (Violine No. 866.)

Karl Joseph H. wurde am 1. November 1739 zu Prag als Sohn des geschätzten und wohlhabenden Geigenbauers Johann Georg H. (geb. 1687 zu Füssen [?], gest. 27. Januar 1770 zu Prag) und dessen Gattin Maria Barbara geb. Schmidt geboren. Er erlernte den Geigenbau bei dem dortigen Meister Johann Udalricus Eberle (s. Seite 612), der ein Mitschüler seines Vaters gewesen war, arbeitete nach beendeter Lehrzeit in Deutschland und machte sich i. J. 1763 in seiner Vaterstadt selbständig, nachdem er am 31. Mai das Bürgerrecht erworben hatte. Am 5. September desselben Jahres heiratete er Marie Katharine Piestl (geb. 13. August 1742, gest. 4. September 1814), die ihm sieben Söhne und sieben Töchter schenkte; von den Söhnen wurde nur der älteste, Karl Boromäus Andreas (geb. 27. Juni 1769, gest. 4. November 1803), Geigenbauer. — H. wohnte bis zum Jahre 1803 im väterlichen Hause Neuhofgasse 458 (auf der Kleinseite) und verzog dann in ein eigenes Haus in der Nostizgasse 466. Von 1808—10 war er Mitvorsteher der Prager Geigenmacherinnung. Seine zuerst nach dem Modell seines Vaters und Eberles, später nach Guarneri ausgezeichnet gearbeiteten Geigen verkaufte er zu dem damals ziemlich hohen Preise von 18—27 Gulden. Auch eine Anzahl von Lauten und Mandolinen ging aus seiner Werkstatt hervor;[1]) H. war ein trefflicher Virtuose auf diesen Instrumenten. Für seine Vielseitigkeit zeugt, daß er (bis zum Jahre 1787) auch als Musikverleger tätig war. — Er endete auf tragische Weise: er ertrank in der Moldau; am 7. Oktober 1811 fand man seine Leiche bei Smichow in der Nähe von Prag.

Vgl. Homolka, a. a. O., S. 53 und 136; ferner v. Lütgendorff (2. Aufl. S. 357), wo auch verschiedene in böhmischen Kirchen und Klöstern vorhandene Geigen erwähnt sind. Zwei Violinen v. J. 1771 u. 1791 besitzt das Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg. Von Zupfinstrumenten sind bekannt: zwei Lauten im Stift Ossegg (bei Teplitz) v. J. 1777 und eine Pandurina v. J. 1798 im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien (No. 32 im Pohl'schen Verzeichnis v. 1872). — Verschiedene Zettel von H. sind in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Tafel XIV, 2. Teil, Tafel 16) nachgebildet.

[1]) Im „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag" (Wien 1796) heißt es S. 150: „Herr Helmer macht eine gute Violine, und alle Saiteninstrumente."

Hoffmann, Johann Christian. (Altviole No. 795, Altgambe No. 805, Tenorgambe No. 819, Viola d'amore No. 830, Viola da spalla No. 917, Viole pompose No. 918, 919, Violoncello piccolo No. 932.)

Hoffmann, Martin. (Tenorgambe No. 812.)

Die Heimat der berühmten Leipziger Lauten- und Geigenmacherfamilie Hoffmann ist Ilmenau in Thüringen.[1]) Von dort kam Veit H., der Vater Martins und Großvater von Johann Christian H., etwa 1650 nach Leipzig und machte sich hier als Instrumentenbauer ansässig; 1654 erwarb er das Leipziger Bürgerrecht. Sein Sohn Martin H. wurde i. J. 1653 geboren und ließ sich am 27. Juni 1678 in das Bürgerbuch eintragen. Wenige Jahre darauf heiratete er; seine Gattin hatte die Vornamen Gertraude Rosine Sybilla. Er war schon zu seinen Lebzeiten ein sehr geschätzter Meister; E. G. Baron erwähnt in seiner „Untersuchung des Instruments der Lauten" (Nürnberg 1727, S. 95), daß **„Herr Martin Hoffmann welcher sonst in Leipzig gelebet, ... wegen seiner Arbeit hin und wieder berühmt"** war. Bei seinen Streichinstrumenten verwendete er (nach v. Lütgendorff), ein eigenes Modell mit sehr spitzen Ecken und schwachem Rand; seine Violoncelli zeigen noch in Einzelheiten die alte Gambenform. Er wohnte zuletzt auf der Bettelgasse und starb im 65. Lebensjahre am 15. April 1719.[2])

Der ältere seiner beiden Söhne ist Johann Christian H., das bekannteste und hervorragendste Mitglied der Familie. Er wurde Ende April 1683 geboren und nach Ausweis der Kirchenbücher von St. Nicolai (Taufregister von 1683, S. 396) am 2. Mai getauft. Seine Lehrzeit machte er bei seinem Vater durch und erwarb als selbständiger Instrumentenmacher am 19. November 1722 das Leipziger Bürgerrecht, führte aber bereits 1712 den Titel eines „Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächsischen Hof-Instrument- und Lautenmachers".[3]) Seine Wohnung und Werkstatt, die er bis zum Tode beibehielt, befand sich am Grimmaischen Steinweg. Mit Johann Sebastian Bach, der 1723 von Cöthen als Kantor der Thomasschule nach Leipzig kam, war er eng befreundet und unterstützte ihn getreulich bei seinen mannigfachen Versuchen zu Verbesserungen an Instrumenten. Vermutlich war B. schon von Cöthen aus mit ihm in Verbindung getreten, da H. einen großen Teil der Instrumente für die dortige Fürstl. Hofkapelle zu liefern hatte (s. u.). Bekanntlich war H. auch der erste Erbauer der von seinem großen Freunde erfundenen »Viola pomposa« (s. Seite 548 f. des Katalogs). Am 11. September 1748 machte er sein Testament, worin er *„Frau Christina, gebohrne Kormartin, verehelichte M. Forbigerin, als Erbin seiner sämtlichen Verlassenschaft"* einsetzte und in § 11 als Zeichen seiner Freundschaft *„Herrn Johann Sebastian Bach .... ein von seiner eigenen Arbeit verfertigtes musicalisches Instrument, so ihm durchs Loofs zufallen würde, vermacht".*[4]) — H. starb

[1]) In den Leipziger Bürgerbüchern ist bereits 1577 ein Instrumentenmacher David Hoffmann verzeichnet. Daß er (nach der Annahme v. Lütgendorffs) mit Veit und Martin H. in verwandtschaftlichen Beziehungen stand, ist bei der Häufigkeit des Namens H. nicht sehr wahrscheinlich.

[2]) Die Auszüge aus den Leipziger Ratsakten und Leichenbüchern verdankt das Museum der Freundlichkeit des Archivdirektors Herrn Professor Dr. Ernst Kroker.

[3]) Vgl. hierzu die Nachbildung eines Zettels aus diesem Jahre in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, 2 Aufl., Tafel 16, No. 182).

[4]) Dieses Legat zedierte Bach noch zu seinen Lebzeiten seinem Sohn Johann Christoph Friedrich B. (geb. 1732, gest. 1795 zu Bückeburg). Vgl. hierüber Ph. Spitta, „Joh. Seb. Bach", 2. Band, Leipzig 1880, S. 978.

einige Monate vor Bachs Hinscheiden am Sonntag den 1. Februar 1750 und wurde am darauffolgenden Mittwoch beerdigt; wie sein Vater erreichte er ein Alter von 65 Jahren.

Johann Christian H. zählt zu den besten deutschen Meistern, die der Instrumentenbau im 18. Jahrhundert aufzuweisen hat; seinen vorzüglich gearbeiteten Lauten sind seine Streichinstrumente, die an ihrem schönen an Amati erinnernden goldgelben Lack leicht erkennbar sind, durchaus ebenbürtig. Er stand in hohem Ansehen, und namentlich seine Lauten hatten auch im Ausland guten Ruf

(Vgl. hierzu den auf Seite 247 des Katalogs abgedruckten rühmenden Bericht E. G. Barons und die auf Seite 441 zitierte Stelle aus J. Ph. Eisels „Musicus αὐτοδίδακτος".)

Eine »Viola da gamba« von Martin H. v. J. 1688 besitzt auch E. van der Straeten. Eine Erzlaute mit der Datierung 169.. befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 245), eine als Violoncell umgearbeitete Gambe v. J. 1705 im „Schles. Museum für Kunstgewerbe und Altertümer" zu Breslau (No. 256:96). — Ein Zettel v. J. 1707 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 17, No. 191) nachgebildet.

Die reichste Sammlung von Instrumenten Joh Christian H.s ist im Cölner Museum vertreten. Eine schöne siebensaitige »Viola da gamba« v. J. 1725 wird im Bachhaus zu Eisenach aufbewahrt (No. 42). Ein undatiertes Exemplar einer »Viola pomposa« ist im Museum des Conservatoire zu Brüssel zu finden (No. 1445). — Im Inventar der Cöthener Hofkapelle v. 9. Oktober 1773 sind 8 verschiedene Instrumente von ihm aufgeführt, und zwar 4 Violinen (v. J. 1725, 1731, 1732; No. 1, 9, 5, 7 [o. J.]), 2 Violoncelli (v. J. 1715 u. 1720; No. 23 u. 24); *„ein Violon Cello Piculo mit 5 Saiten"* v. J. 1731 (No 20; wahrscheinlich eine »Viola pomposa«) und 1 *„Contra Violon"* (Contrabaß) v. J. 1719 (No. 25). — No. 10 des Inventars lautet: *„Eine Violino Piculo, von Gottlieb Hoffmann, 1726."* Möglichenfalls ist dieser Gottlieb H. der jüngere Bruder Joh Christians, der sich nach Baron „auf das Violin- und Gamben-Machen applicirt". (Vgl. Seite 247 des vorlieg. Katalogs.)

Hoyer, Andreas. (»Violoncello piccolo« No. 933.)

Unter den zahlreichen Mitgliedern der Geigenbauerfamilie H. in Klingenthal ist Andreas H., der etwa 1700 geboren wurde und in hohem Alter 1788 (oder sogar erst 1798?) starb, der Bedeutendste; neben Caspar Hopf (gest. 1711) gilt er als der beste der dortigen Geigenmacher. In den Innungsbüchern wird er zuerst 1729 als Meister angeführt; vorübergehend scheint er auch in Nürnberg gearbeitet zu haben. Er leistete auch als Musiker Tüchtiges und hatte seit 1776 die Stelle eines Organisten der Klingenthaler Pfarrgemeinde inne.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. Seite 389, über weitere Angehörige der Familie Seite 390 u. 391.

Hummel, Mathias (d. Aelt.). (Pochette No. 727.)

Mathias (Matthäus) Hummel d. Aelt. ist um das Jahr 1605 geboren und war in Augsburg ansässig. Da die Augsburger Lauten- und Geigenmacher keine besondere Zunft bildeten sondern zu den Tischlern gezählt wurden, ist er in dortigen Archivakten nur als Tischler bezeichnet. Aus seinem Leben ist urkundlich nachweisbar, daß er am 14. Mai 1634 Heiratskonsens erhielt und daß er der Schwiegervater des berühmten Lautenmachers Thomas Edlinger (s. Seite 615) war. Er dürfte i. J. 1670 gestorben sein, da für seinen abwesenden Sohn am 18. Oktober dieses Jahres Erbschaftspfleger bestellt wurden, zu denen auch dessen Schwager Edlinger gehörte. — Bisher ist H. nur als Erbauer hübsch ausgestatteter Pochetten bekannt geworden.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 396.

Eine Pochette v J. 1649 befindet sich in der Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 458).

Hummel, Mathias (d. Jüng.). (Tenorgambe No. 816.)

(v. Lütgendorff [2. Aufl. S. 396] bezeichnet M. Hummel d. Jüng. in Augsburg und einen gleichnamigen Lautenmacher in Nürnberg als zwei verschiedene Personen; wir sind jedoch der Ansicht, daß in beiden Fällen wahrscheinlich ein und dieselbe Persönlichkeit in Betracht kommt.)

Mathias H. wurde als Sohn Mathias' d. Aelt. um 1650 in Augsburg geboren. Nachdem er vermutlich bei seinem Vater in der Lehre gewesen war, ging er in die Fremde und war von 1670—76 abwesend. Am 27. Juni des letzteren Jahres bescheinigte er dem Augsburger Pflegschaftsamt den richtigen Empfang seines seit dem 18. Oktober 1670 verwalteten väterlichen Vermögens (s. ob.). Von dieser Zeit ab ist er in Augsburg nicht mehr nachzuweisen, und es ist anzunehmem, daß er nach Nürnberg übersiedelte, wo er bis 1715 gearbeitet haben soll. Er war ein trefflicher Lauten- und Geigenmacher, der auch auf eine hübsche äußere Ausstattung seiner Instrumente bedacht war. Etwa 1715 wurde der ausgezeichnete Lautenmacher Sebastian Schelle sein Gehülfe und später sein Nachfolger (s. Seite 637 des Katalogs).

Eine schöne Guitarre von H. aus dem Besitz König Karls XV. von Schweden war in der ehemaligen Sammlung Hammer-Stockholm vertreten (No. 1382). Ein Reparaturzettel v. J. 1695 ist in einer italienischen Laute des Germanischen Museums zu Nürnberg enthalten. Eine undatierte »Chitarra a battente«, die C. C. Snoeck in Gent besaß, gehört jetzt zu der kaiserl. russ. Sammlung in St. Petersburg.

Jacobsz, Hendrik. (Bratsche No. 908.)

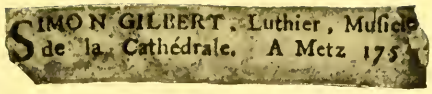
Hendrik Jacobsz gilt als der beste holländische Geigenmacher. Er lebte gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam; irgend etwas Authentisches über seine Lebensumstände ist jedoch nicht bekannt. Daß er in Cremona gelernt hat oder überhaupt in Italien war, ist unerwiesen, aber immerhin möglich. Jedenfalls war er ein ausgezeichneter Nachahmer Nicola Amatis; auch soll er als erster Fischbein zu den Einlageadern benutzt haben. In Sammlungen sind Instrumente von ihm aus den Jahren 1689—1708 erhalten; besonders geschätzt sind seine Bratschen.

Das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel besitzt von ihm aus der Sammlung Snoeck Fragmente einer Violine v. J. 1689 (No. 2895, Snoeck No. 89), eine Violine v. J. 1697 (No. 2800, Snoeck No. 58), eine Pochette (v. J. 1705? No. 2760, Snoeck No. 5), eine 6saitige Viole v. J. 1708 (No. 2885, Snoeck No. 16) und eine unsignierte Bratsche (No. 2845, Snoeck No. 104). Eine Viole v. J. 1692 (aus der Sammlung Boers) wird in der Instrumentenstube des Rijksmuseum zu Amsterdam aufbewahrt. Eine Violine v. J. 1708 (aus Coll. Snoeck) gehört der Kgl. Sammlung zu Berlin.

Kempter, Andreas. (»Viola d'amore« No. 836.)

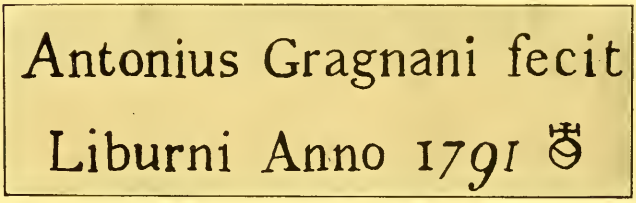
Andreas K. ist um 1700 zu Lechbruck im Allgäu geboren und ging, nachdem er seine Lehrzeit wahrscheinlich in dem nahegelegenen Füssen beendet hatte, ca. 1725 nach Dillingen a. D., wo er sich am 13. April 1732 mit Anna Maria Bair(in) verheiratete und über fünfzig Jahre als angesehener Geigen- und Lautenmacher tätig war. Nach dem Jahre 1782 zog er zu seinem Sohne, der als Pfarrer in Denklingen (Bezirksamt Kaufbeuren) ansässig war, und starb hier hochbetagt i. J. 1786. v. Lütgendorff urteilt über ihn: „Seine Geigen gehen, wie die der meisten schwäbischen Geigenmacher, auf das Stainermodell zurück; er verstand es aber doch, seine eigene Individualität zum Ausdruck zu bringen, und ist so sorgfältig in der Arbeit wie Edlinger. Der Ton seiner gut erhaltenen Geigen ist groß und schön, auch sein (verschiedenfarbiger) Lack, der meist nur zu dünn aufgetragen erscheint, ist sehr gut."

Zettel zum »Violino piccolo« No. 757 (Seite 359).

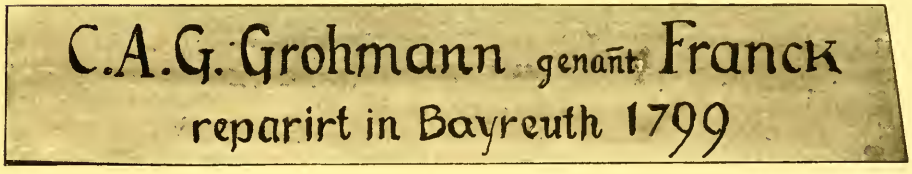


Zettel zum »Pardessus de viole« No. 788 (Seite 445).

Zettel zur Tenorgambe No 817 (Seite 465).

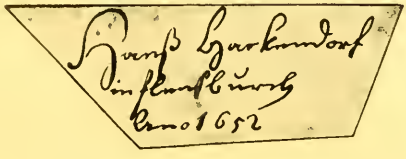


Zettel zur Altviole No. 798 (Seite 450).



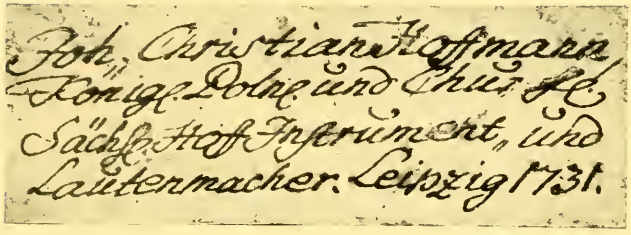
Reparaturzettel zur Tenorgambe No. 808 (Seite 457).

Zettel zur Diskantviole No. 793 (Seite 449).



Zettel zur Altgambe No. 803 (Seite 454).

Zettel zur Violine No. 866 (Seite 516).



Zettel zur Tenorgambe No. 819 (Seite 466).

Zettel zur Tenorgambe No. 812 (Seite 461).

Zettel zur Tenorgambe No. 816 (Seite 465).

Vgl. v Lütgendorff, 1. Aufl. S. 324, und die ausführliche Würdigung Piegendorfers (a. a. O., S. 18—20).

Eine Laute v. J. 1747 besitzt D. F. Scheurleer im Haag, eine Viola v. J. 1768 Wilhelm Rück in Nürnberg. — Verschiedene gedruckte Zettel von K. sind in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (Teil 1, Tafel XVII, No. 202 u. 203; Teil 2, Tafel 20, No. 227) nachgebildet.

Klinger, Christian Gottlieb. (»Viola pomposa« No. 920 [?].)

Ob der Name Klinger, der sich auf dem Boden der »Viola pomposa« No. 920 findet, auf einen früheren Besitzer oder den Erbauer des Instruments Bezug hat, ist schwer zu entscheiden. In letzterem Falle käme vielleicht Christian Gottlieb K. zu Klingenthal in Betracht, der im dortigen Innungs-Kassenbuch 1753 als Geigenmachermeister bezeichnet ist und möglichenfalls ein Nachkomme der Familie K. war, nach deren Hammerwerk »Hellhammer« (»Höllhammer«) die Ortschaft Klingenthal ihren Namen erhielt.

Vgl. v. Lütgendorff, 1. Aufl. S. 332.

Klotz, Georg. (»Viola d'amore« No. 826.)
Klotz, Joseph. (Contrabaß No. 945.)
Klotz, Mathias. (»Viola d'amore« No. 827.)

Mathias Klotz ist der eigentliche Begründer der im 18. Jahrhundert blühenden Geigenindustrie Mittenwalds.[1]) Der Stammbaum der berühmten Familie Klotz-Lautmacher läßt sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen; als Stammvater gilt Paul K., der i. J. 1681 hochbetagt gestorben ist. Sein Sohn Urban K. (geb. 16. Mai 1627, gest. 25. November 1691) ist der Vater von Mathias K., geboren (als ältester Sohn) am 11. Juni 1653. Mathias dürfte seine Lehrzeit in Füssen oder Vils durchgemacht haben und ging dann nach Italien, wo er u. a. sechs Jahre lang bei Giovanni Railich (Railier?) in Padua arbeitete; in späterer Zeit (1702) ist ein nochmaliger Aufenthalt in Italien nachweisbar. Nach (angeblich) zwanzigjähriger Abwesenheit kehrte er in die Heimat zurück und machte sich in seiner Vaterstadt ansässig, dessen Handel unterdessen, da die venezianischen Kaufleute ihren Markt von Bozen nach Mittenwald verlegt hatten, großen Aufschwung genommen hatte. K. konnte bald mehrere Gehülfen beschäftigen und gelangte zu Ansehen und Wohlstand; er bewohnte ein eigenes Haus in der Judengasse. Er war zweimal verheiratet; seine erste Gattin Maria starb am 28. Dezember 1704, seine zweite Gattin, Ursula geb. Schlaucher(in), ließ ihn am 6. April 1735 als Witwer zurück. Im hohen Alter von neunzig Jahren starb er am 16. August 1743. — Mathias K., der in seiner Arbeit dem damaligen Geschmack entsprechend durchaus unter dem Einfluß Stainers stand, war ein guter Meister, wird jedoch von seinem Sohne Sebastian (geb. 18. Januar 1696, gest. nach 1743) bedeutend übertroffen.[2])

Georg K. wurde als Mathias' ältester Sohn erster Ehe am 31. März 1687 geboren und starb am 31. August 1737. In den Mittenwalder Pfarrbüchern wird er als *„chelifactor"* (d. h. Lautenmacher) bezeichnet; er hatte

[1]) Im Jahre 1888 wurde ihm vom dortigen Geigenmacherverein ein von Ferdinand v. Miller geschaffenes Denkmal gesetzt, das am 27. Oktober 1890 enthüllt wurde (s. „Zeitschrift für Instrumentenbau", VIII. Bd. S. 295 [Abbildung] und XI Bd. S. 77).

[2]) Der ausgedehnte Mittenwalder Geigenhandel ging bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts in die Hände von Johann und Mathias Neuner über, die ihn gewissermaßen als Monopol betrieben und hierdurch den Grund zu der heutigen bedeutenden Exportfirma Neuner & Hornsteiner legten.

das Ehrenamt eines „*Marktverraithers*“ (Marktkämmerers) inne. Verheiratet war er mit Anna geb. Sprenger(in) (gest. am 6. Dezember 1734). Auch seine Geigen sind mit Ausnahme des zuweilen wenig guten Holzes lobenswert.

Joseph (Thomas) K. ist ein Sohn des bereits erwähnten Sebastian K. und dessen Gattin Regina geb. Mayr(in). Er ist am 8. März 1743 geboren und war als Geigenbauer Schüler seines Vaters. v. Lütgendorff urteilt über ihn: „Einer der tüchtigsten Geigenmacher der ganzen Familie, ein echter Künstler, bei dem zu bedauern ist, daß er nicht allzuviel gemacht hat. Man erzählt sich, daß er nur an drei Tagen der Woche gearbeitet und die übrige Zeit der Jagd und der Fischerei gewidmet habe. Er konnte sich das erlauben, denn seine Geigen wurden ihm stets sehr gut bezahlt. Holz und Arbeit sind bei ihm gleichmäßig gut; die Wölbung nimmt er flacher als die meisten seiner Mittenwalder Genossen; die *f*-Löcher haben schönen Schwung; sein Lack ist von gelber oder rötlicher Farbe.“ — Er starb nach 1808; mit seinen beiden unverheiratet gebliebenen Söhnen Joseph[1]) und Mathias erlosch der Mannesstamm der Familie.

Vgl v Lütgendorff, 2. Aufl. S. 433 f., wo sich auch Angaben über die übrigen Mitglieder nebst einer Stammtafel der Familie K. finden; ferner J. Baader, „Chronik des Marktes Mittenwald“ (Nördlingen 1880).

Eine Violine von Georg K. v. J. 1724 ist im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck.

Von Mathias K. besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin eine »Viola d'amore« v. J. 1717 (No. 861) und aus der Coll. Snoeck (No. 576) eine undatierte Bratsche Eine Bratsche v. J. 1726 befindet sich im Bayr. Nationalmuseum zu München (No. 113), eine »Viola d'amore« v. J. 1732 und eine undatierte Bratsche im Museum des „Conservatoire“ zu Paris (No. 154 u. 162).

Eine Violine und eine dazu passende Bratsche von Joseph K. v. J. 1792 werden (nach v. Lütgendorff) in der Stiftskirche zu Laufen aufbewahrt.

Koch, ... [d. Jüng.] (Violoncello No. 937.)

Koch wirkte in den 1820er Jahren als Fürstl. Hofmusiker (Violoncellist) zu Rudolstadt und beschäftigte sich nebenbei mit Instrumentenbau. Im 25. Jahrgang der „Allg. Musikal. Zeitung“ (1823, Sp. 355 u. 356) wird er als „geschickter Instrumentenmacher“ bezeichnet und ein von ihm erbauter Contraviolon gerühmt. Wahrscheinlich war er ein Sohn oder jedenfalls ein Verwandter des ausgezeichneten Musiktheoretikers und Lexikographen Heinrich Christoph Koch (geb. 1749, gest. 1816), der ebenfalls Mitglied der Rudolstädter Hofkapelle war.[2])

Eine Guitarre von K. d. Jüng. vom Jahre 1829 besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 655).

Laske, Josef Anton. (Quartgeige No. 759.)

Josef Anton Laske (Lasche, Laschke; böhm.: Lasky, Laska, Laschka) wurde am 18. März 1738 in Rumburg (Kreis Leitmeritz) geboren. Er war ein Schüler des dortigen Meisters Jakob Kolditz (gest. 1796), ging dann mehrere Jahre auf die Wanderschaft und machte sich 1764 auf der Prager Kleinseite Maltézské náměstí (Malteserplatz) No. 474 im Hause der „goldenen Schlange“ ansässig, wo er bis zum Jahre 1768 wohnte. Am 29. August 1765 erwarb er das Bürgerrecht und heiratete am 6. Mai 1766 Elisabeth Vogl (geb. 1741), die jedoch, nachdem sie ihm am 22. Februar 1767 einen Sohn

[1]) Der Contrabaß No. 945 wird von v. Lütgendorff (S. 436) irrtümlich diesem Joseph K. jr. zugeschrieben.

[2]) v. Lütgendorffs Annahme (2. Aufl. S. 444), daß es sich bei beiden K. um dieselbe Person handele, ist irrig und wird nicht nur durch die Jahreszahlen der Zettel des jüng. K., sondern auch durch die oben mitgeteilte Erwähnung in der „Allg. Musik. Zeitung“ widerlegt.

Laurenz Joseph geschenkt hatte, bereits am 30. März 1768 starb. Am 2. Februar 1780 schloß L. eine zweite Ehe mit Ludmila Libicky, mit der er vier Söhne und vier Töchter hatte. — Als weitere Wohnungen sind nachweisbar: 1781 Tomášská ulice No. 10, 1782: Malostranské náměsti No. 272/III und seit 1804: na Tržišti No. 266 beim „goldenen Baume"; hier ist er am 30. November 1805 gestorben. Außer ausgezeichneten Violinen baute L. auch »Viole d'amore«, Harfen und Mandolinen; namentlich in Böhmen und Polen waren seine Instrumente sehr geschätzt und begehrt.[1])

Vgl. Dlabácz, Joh. Gottfried, „Allg. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen", Prag 1815; Ed. Em. Homolka, a. a. O., S. 83.

Eine Violine v. J. 1765 (oder 1775?) befindet sich (nach v. Lütgendorff) auf dem Chor der Stiftskirche zu Braunau.

Linarolo, Ventura. (»Lirone da braccio« No. 780.)

Ventura Linarolo darf zu den hervorragendsten italienischen Geigen- und Violenbauern der vorklassischen Periode gerechnet werden. Biographische Einzelheiten über ihn sind bisher nicht ermittelt; doch gibt der Wortlaut der Zettel seiner noch erhaltenen Instrumente hierüber einigen Aufschluß. — Die Heimat der Familie L. ist in Bergamo zu suchen, aus welcher Stadt Venturas Vater Francesco L. (geb. um 1520) stammte. Francesco machte sich als Violenmacher in Venedig ansässig, wo Ventura wahrscheinlich um 1550 geboren wurde und etwa 1575 zu arbeiten begann. Instrumente von ihm sind aus den Jahren 1577—1591 nachweisbar. 1585 war er in Padua tätig; dieser Aufenthalt scheint aber nur vorübergehend gewesen zu sein, da er 1591 wieder nach seiner Vaterstadt Venedig zurückgekehrt war. Venturas Sohn und vermutlich auch Schüler Giovanni L. (um 1620 in Venedig) verkörpert die dritte Generation der Familie, steht jedoch seinem Vater an Bedeutung weit nach.

Eine (undatierte) Diskant-Viola da gamba von Francesco L. (mit dem Zettel *„Franciſcus Linarolus Bergomenſis Venetiis faciebat"*) besitzt Erzherzog Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien (No. 100). Ebenfalls eine Arbeit von Francesco L. dürfte eine *„Linaro"* bezeichnete Viola v. J. 1563 sein, die einem italienischen Sammler Francalucci gehörte und 1872 im South Kensington-Museum zu London ausgestellt war. (Cf. Engels' Catalogue p. 363.)

Von Ventura L. sind außer dem schönen »Lirone da braccio« im Cölner Museum (No. 780; s. Seite 415 u. 416 des vorlieg. Katalogs) erhalten: eine (authentische?) 5saitige Viole v. J. 1581 in der Sammlung Alfredo Keil-Lissabon (No. 13); ferner eine Violine aus demselben Jahre (No. 107), eine große 4saitige Viola (»Viola tenore«) v. J. 1583 (No. 104) und ein 6saitiger Violone (»Groß-Viol de Gamba Baß«) v. J. 1585 *(„in Padova")* im Museum des Erzherzogs Franz Ferdinand in der Neuen Hofburg zu Wien (No. 96). — Einen kleinen Contrabaß v. J. 1583 besaß (nach Valdrighi) um 1880 der Contrabassist Cavazza in Bologna. Valdrighi („Nomocheliurgografia", p. 172) verzeichnet außerdem einen auf der Decke mit Schildpatteinlagen verzierten »Accordo« (»Lirone perfetto«), der ehemals dem berühmten Contrabassisten Domenico Dragonetti gehörte,[2]) und („Aggiunta 1888" p. 18) eine Viola da gamba v. J. 1591 in seiner eigenen Sammlung.

Giovanni L. ist bisher nur durch eine roh gearbeitete Violine v. J. 1622 bekannt, die zu der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand in Wien gehört (No. 106).

[1]) „Herr Laſke, macht verſchiedene Inſtrumente von beſonderer Güte" heißt es im „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag" (Wien 1796, S. 150).

[2]) Die von Valdrighi mitgeteilte Jahreszahl 1514 muß richtig 1574 oder 1594 lauten.

Lott, John Frederick [sen.]. (»Kit« No. 760.)
Johann Friedrich L. ist deutscher Abstammung; er wurde i. J. 1775 geboren. Von Hause aus war er Stuhlmacher. Er kam schon früh nach London und wandte sich hier, als er mit Bernhard Fendt bekannt wurde, dem Geigenbau zu. Außer Violinen baute er ausgezeichnete Baßgeigen; besonders geschätzt sind seine Contrabässe, die denen der italienischen Meister nahe kommen. Er starb am 13. April 1853 zu London. Auch seine beiden Söhne George Frederick (geb. 1800, gest. 1868) und John Frederick L. [jun.] (geb. 1804, gest. 1871) waren begabte Geigenbauer.
Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl., S. 507/08.

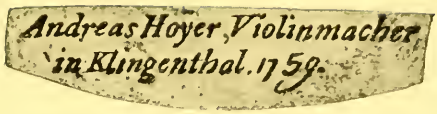
Maffei, Lorenzo. (Reparateur der Bratsche No. 909.)
Ein wenig bedeutender Geigenbauer und Reparateur, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1787) in Lucca lebte. (Eine Anfrage beim dortigen Archiv blieb erfolglos.) — v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 522) sagt von ihm: „Seiner Arbeit nach vielleicht aus der Werkstatt Gabriellis hervorgegangen, obwohl er nur ein Meister dritten Ranges ist. Als Reparateur war er wenig sorgfältig."

Mayr, Andreas Ferdinand. (Violoncell No. 925.)
Siehe Seite 259 des Katalogs („Verzeichnis der Lautenmacher").
Zu der dort mitgeteilten Aufzählung erhaltener Instrumente ist eine Violine v. J. 1764 nachzutragen, die dem Conservatorium (R. Istituto L. Cherubini) zu Florenz gehört (No. 11), ferner ein kleines Violoncell v. J. 1752 und eine undatierte Violine, die Wilhelm Rück in Nürnberg besitzt.

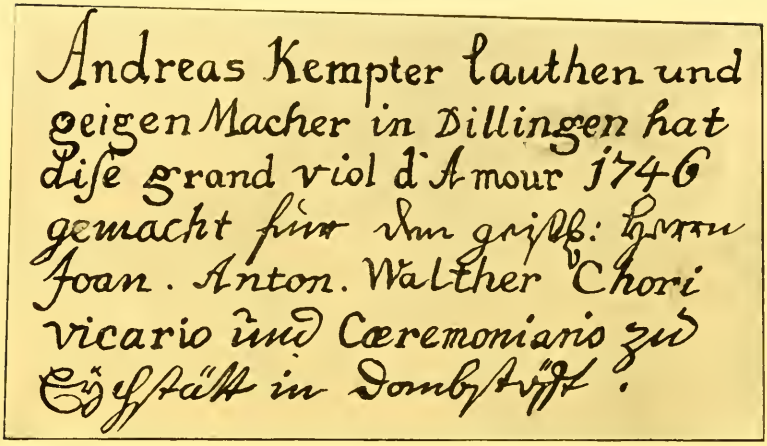
Meinel, Christoph. (Diskantviole No. 791.)
Ein bisher unbekannter (bei v. Lütgendorff nicht erwähnter) Violenmacher aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1672), der vermutlich ein Vorfahre der im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Geigenbauerfamilie M. in Klingenthal und (Mark-)Neukirchen ist.

Meyer, Joseph. (Tenorgeige No. 905.)
Ein ebenfalls bisher unbekannter Geigenmacher aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1668); das betreff. Instrument, das italienischen (Brescianer) Einfluß verrät, zeugt von guter Arbeit. M.s Wohnsitz ist nicht sicher feststellbar. Ein Ort »Braffenhausen« ist in Ritters geograph.-statistischem Lexikon nicht aufgeführt; vielleicht käme eins der beiden Dörfer »Graf[f]enhausen« im Großherzogtum Baden (Kreis Waldshut und Kreis Freiburg) in Betracht.

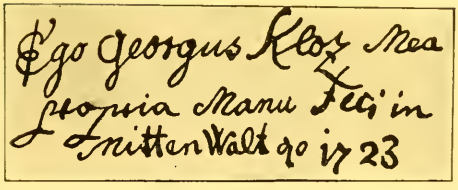
Moitessier, Louis. (Bratsche [Alto] No. 912.)
Ein französischer Geigenmacher von mittelmäßiger Begabung, der in Mirecourt ansässig war. Seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1781 und 1824 begrenzt. Ob er auch in Paris gearbeitet hat, ist — trotz seines Brandstempels „*M. à Paris*" — ungewiß, da die Mirecourter Geigenbauer ihre Erzeugnisse noch heute gern mit „Paris" signieren. v. Lütgendorff (2. Aufl., S. 571) urteilt über ihn: „Sehr fleißiger, aber durchaus mittelmäßiger Geigenmacher. Seine Versuche, Geigen ganz aus Ahornholz herzustellen, seien hier nur der Seltsamkeit halber erwähnt. Sein Lack ist braun und ohne Feuer. Statt der Schnecke brachte er manchmal Löwenköpfchen an." — Der hervorragende Geigenbauer und -Reparateur Claude Victor Rambeaux (geb. 1806 zu Darney in den Vogesen, gest. 1871 zu Mirecourt) war von 1820—24 sein Schüler.



Zettel zum »Violoncello piccolo« No. 933 (Seite 565).

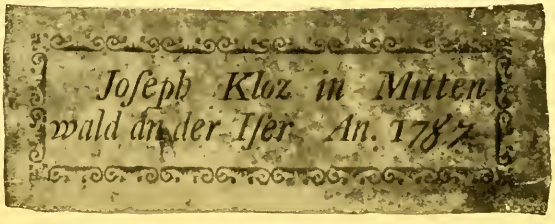

Andreas Kempter lauthen und
geigen Macher in Dillingen hat
dise grand viol d'Amour 1746
gemacht für den grüss: Herrn
Joan. Anton. Walther Chori
vicario und Cæremoniario zu
Eyschstätt in Dombstüfft.

Zettel zur »Viola d'amore« No. 836 (Seite 484).

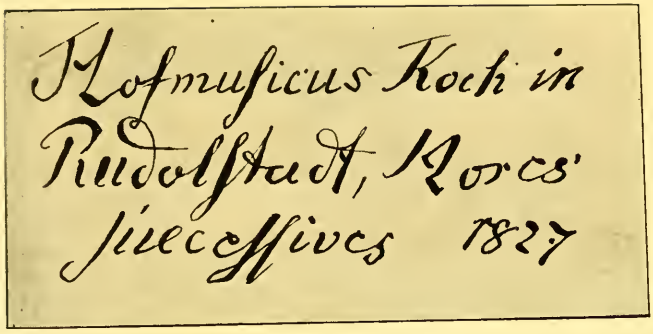


Zettel zur »Viola d'amore« No. 826
(Seite 482).

Zettel zur »Viola d'amore« No. 827
(Seite 482).



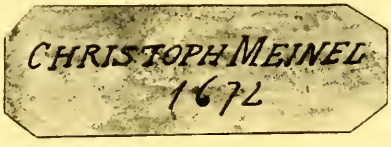
Zettel zum Contrabaß No. 945 (Seite 577).



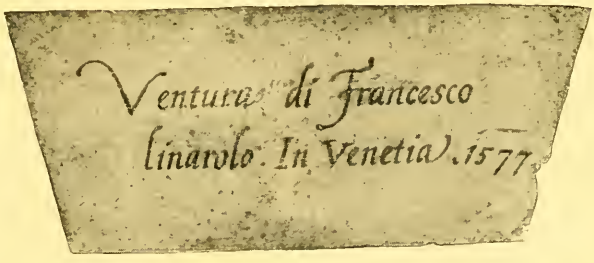
Zettel zum Violoncello No. 937 (Seite 566).

Zettel zur Quartgeige No. 759 (Seite 359).

Zettel zum »Kit« No. 760 (Seite 359).



(Ergänzter) Zettel zur Diskantviole No. 791 (Seite 446).



Zettel zum »Lirone da braccio« No. 780 (Seite 415).

Reparaturzettel zur Bratsche No. 909 (Seite 543).

Mosch, Johann Traugott. (»Viola pomposa« No. 921.)

Johann Traugott Mosch wurde (lt. Ausweis der dortigen Kirchenbücher) am 9. September 1736 als zweiter Sohn des „*Oehlschlägers*" Johann M. und dessen Ehefrau Johanne Sophie zu Borstendorf im sächs. Erzgebirge geboren und an demselben Tage getauft. Er machte sich in seinem Heimatsort als Instrumentenmacher selbständig[1]); heiratete am 23. Oktober 1770 Johanne Christiane Lissner, Tochter des Schulmeisters und Organisten Gottfried L. aus dem Nachbarort Krumhermersdorf, und starb im 45. Lebensjahre am 30. Juli 1781. Er hinterließ einen Sohn, der ebenfalls Johann Traugott hieß (geb. 24. Juli 1771, gest. 17. Juni 1851 als „*Gartenauszügler*"), und sechs Töchter. Seine Witwe ging am 6. Mai 1783 eine zweite Ehe mit dem „*Erbhäufsler und Mühlknappen*" Christoph Adam Hinckelmann ein.

Die Auszüge aus den Kirchenbüchern verdankt das Museum der Freundlichkeit des Herrn Pfarrers Anger, der außerdem folgende Angaben machte: „Die Nachkommen des Joh. Traug. Mosch leben noch jetzt in mehreren Familien — In Borstendorf (jetzt 2700 Seelen) ist seit alters der Instrumentenbau zu Hause. Es gab noch einen berühmten Violenbauer Gottfried Göthel hier [vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 284/85]. Auch stammt von hier ein guter Orgelbauer Göthel, dessen Werke noch jetzt — auch in hiesiger Kirche — in Benutzung sind. Jetzt werden hier für die ganze Welt Kinderklaviere und Leierkästchen gebaut. Der Export ist sehr umfangreich. — Vom Jahre 1717 wissen wir, daß es damals Kästelmacher, Pfeifendreher, Geigenmacher und Musikanten zahlreich gab. Zu Moschs Zeiten wird Borstendorf ein Dorf mit ca. 500 Einwohnern gewesen sein."

Instrumente von M. sind in anderen Sammlungen anscheinend nicht vertreten.

Niggell, Sympert. (Altgambe No. 806 [?], Violoncello No. 926.)

Ein ausgezeichneter Lauten- und Geigenbauer in Füssen, der etwa 1720 geboren ist; seine Arbeitszeit wird durch die Jahre 1739 und 1780 begrenzt. Biographische Einzelheiten über ihn sind — wie leider über die Mehrzahl der älteren Füssener Meister — bisher nicht ermittelt. —

v. Lütgendorff (2. Aufl. S. 592) nennt N. den „bedeutendsten Füssener Meister des 18. Jahrhunderts" und sagt von ihm: „Seine Arbeit hält zwischen Stainer und Albani ungefähr die Mitte. Seine Geigen sind sorgfältig durchgeführt, die Wölbung nicht allzuhoch, das Holz recht gut, nur der Lack ist etwas spröde und springt leicht ab."

Vgl. auch das ausführliche Urteil Piegendorfers (a. a. O., S. 26).

Eine »Viole d'amour« v. J. 1744 besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 499), eine Cither v. J. 1761 das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 1526). — Ein gedruckter Zettel v. J. 1776 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 26, No. 302) nachgebildet.

Otto, Carl Christian. (Reparateur der Tenorgambe No. 821.)

Siehe über ihn Seite 260 des Katalogs („Verzeichnis der Lautenmacher").

Einen Reparaturvermerk Ottos v. J. 1815 enthält eine »Viola d'amore« von Joachim Tielke (*Hamburg 16*8..), die dem „Musikhistorisk Museum" zu Kopenhagen gehört (No. 376).

Partl, Andreas Nikolaus. (»Viola d'amore« No. 831.)

Partl, Michael Andreas. (»Viola d'amore« No. 835.)

Als Stammvater der Wiener Lauten- und Geigenmacherfamilie Partl (auch Bärtl, Bartl, Pärtl geschrieben), der im 18. Jahrhundert mehrere tüchtige Meister angehören, gilt Christoph P., der am 28. Mai 1683 das Bürgerrecht erwarb. Anscheinend ein Sohn dieses Christoph war Andreas

[1]) Nebenbei war er auch „*Erbgärtner*".

Nikolaus P., der am 4. Juni 1703 den Bürgereid leistete und im Wübmer Viertel wohnte. In den Wiener Steuerprotokollen ist er bis 1763 verzeichnet, ist jedoch schon am 5. August 1762 gestorben. Seine Werkstatt übernahm sein Schwiegersohn Maximilian Roiss, der am 3. März 1764 das Bürgerrecht erwarb, 1767 aber Wien verlassen zu haben scheint. — Michael Andreas P., geb. 1704, war ein Sohn und Schüler des Andreas Nicolaus. v. Lütgendorff sagt über ihn: „Er wohnte wie sein Vater im Wübmer Viertel und legte am 29. Mai 1728 den Bürgereid ab. Er war sehr fleißig und gehörte zu den besseren Wiener Lautenmachern, hat es aber zu keinem Wohlstand gebracht. In den Steuerbüchern kommt er von 1749—1775 vor; von 1776—1779 aber heißt es von ihm *»Bettlarm und wird von seinem Weib unterhalten«*." Michael Andreas P. starb am 11. August 1788; doch hatte schon i. J. 1779 sein Sohn Joseph Jakob (geb. 1743, gest. 1. Juni 1801) die Werkstatt übernommen. — Weitere Geigenbauer der Familie sind Ignaz Christian (geb. 1732, gest. 1819), der am 31. März 1764, und Christian Franz (geb. ca. 1739, gest. 1807), der am 23. Januar 1768 das Wiener Bürgerrecht erwarb.

Siehe v. Lütgendorff, 2. Aufl., S. 49—51.

Von Michael Andreas P. besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin eine »Viola d'amore« v. J. 1732 (No. 866), das „Conservatoire" zu Brüssel eine ebensolche v. J. 1764 (No. 224). Im Musikhist. Museum zu Stockholm befindet sich eine guitarris. Laute v. J. 1745 (No. 5). — Eine »Viola d'amore« von Andreas Nikolaus P. v. J. 1738 besaß Karl Zach in Wien.

Pfretzschner, Johann Gottlob. (Violine No. 869.)

Johann Gottlob Pfretzschner wurde am 15. August 1753 in (Mark-) Neukirchen geboren und starb dort am 12. Juli 1823. Er war der geschickteste Meister der großen vogtländischen Geigenbauerfamilie Pfr., als deren Stammvater Johann Elias (ca. 1690—1735) gilt, und einer der ersten Vogtländer, die das alte Stainer-Modell aufgaben und Stradivari nachzuahmen begannen.

Vgl. v. Lütgendorff, 1. Aufl. S. 489—91. — Ueber den merkwürdigen Wortlaut seiner Zettel s. die Fußnote auf Seite 519 des Katalogs.

Eine Bratsche v. J. 1778 gehört dem Gewerbemuseum zu Markneukirchen (No. 1078).

Picinetti, Giovanni. (»Viola tenore« No. 906.)

Ein geschickter Geigenbauer, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1677—1682) zu Florenz lebte und (ebenso wie Lorenzo Carcassi, s. Seite 607) bei der Kirche „della Madonna dei Ricci" wohnte. Er war ein Sohn des Jacopo P. — Im Staatsarchiv zu Florenz (Mat. L. 27) ist ein auf ihn bezügliches Dokument v. J. 1677 *„per rifz di un violino fenz'arco venduto a Pupilli"* vorhanden.

Cf. L. Puliti, „Cenni storici...", Firenze 1874, p. 80/81. — Instrumente von ihm in anderen Sammlungen sind nicht bekannt.

Pressenda, Gianfrancesco. (Violine No. 873.)

P. wurde als Sohn eines Wandermusikanten Raffaelo P. in Sequio Berra oder Turin i. J. 1777 geboren. v. Lütgendorff (1. Aufl., S. 507) sagt von ihm: „Gianfrancesco kam nach Cremona und wurde hier Schüler von L. Storioni. 1814 ließ er sich in Alba, wo auch sein Vater wohnte, als Kunstschreiner und Geigenmacher nieder. Für kurze Zeit siedelte er nach Carmagnola über und ging von hier 1820 nach Turin, wo sich der Hofmusikdirektor Polledro seiner besonders annahm. Er ist einer der wenigen Geigenmacher des 19. Jahrhunderts, deren Arbeiten schon heute hochgeschätzt werden. Seine Violinen stehen jetzt im Preise von 800—2000 M. und sind meist nach Stradivari gemacht. Mit Ausnahme der Schnecke sind

alle Einzelheiten vorzüglich durchgeführt, und ganz besonders ist sein schöner Lack hervorzuheben. Er legte großen Wert auf die Wahl des Holzes, auf das er sich vorzüglich verstand, und erzielte einen wundervollen Ton, der auch seinen gewöhnlicher durchgeführten Violinen nachgerühmt werden muß." Er starb 1854 zu Turin.

Ein gedruckter Zettel mit der Jahreszahl 1828 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 28, No. 332) nachgebildet.

Rauch, Thomas. (»Viola d'amore« No. 832.)

Thomas Rauch wurde als zweiter Sohn des aus dem Augsburgischen stammenden ausgezeichneten Geigenbauers Sebastian R. und dessen Gattin Anna Marie, der Witwe des Lautenmachers Adam Pürtzl (Pirtzl), am 17. Dezember 1702 zu Prag geboren; sein älterer Bruder hieß Josef (geb. 19. März 1701; gest. vermutlich in Würzburg). — Thomas war vielleicht ein Schüler seines Taufpaten Thomas Edlinger (s. Seite 615), an den seine besseren Arbeiten erinnern, wenn auch seine Geigen im allgemeinen nach einem eigenen stark gewölbten Modell gearbeitet sind. 1737 war er bereits in Breslau ansässig, wo er bis nach 1746 nachweisbar ist; sein Todesjahr ist bisher nicht ermittelt. — Ein jüngerer Sebastian R. (Breslau 1779; gest. 28. November 1801 zu Leitmeritz) war möglicherweise sein Sohn.

Vgl. v. Lütgendorff, 1. Aufl. S. 518 u Homolka, a. a. O., S. 29.

Remy,... (Violine No. 875.)

Der Begründer der noch heute bestehenden Pariser Geigenbauerfamilie R. ist Mathurin François R., der seit 1760 arbeitete und auch Harfen, Guitarren und Pochetten verfertigte. Sein Sohn und Schüler war Jean Mathurin (gest. 1854); dessen Sohn und Nachfolger Jules R. (geb. 1813, gest. 1896) käme vielleicht als Erbauer der vorliegenden Violine No. 875 in Betracht, da er sich aus Liebhaberei mit Neubau und Umänderung von Geigen- und Lauteninstrumenten des 18. Jahrhunderts (Pochetten, Lauten, Vielles etc.) befaßte. Allerdings ist die Verwendung eines Brandstempels »*in urbe Cremoniae*« [sic] bei ihm sonst nicht bekannt.[1]) Sein Geschäft befand sich zuerst in der Passage Brady und seit ca. 1872 Rue du Faubourg Saint Denis No. 60.

Cf. L. Grillet, l. c. tome 2e p. 369.

Rief, Joseph. (Violine No. 896.)

Der alten Familie Rief oder Ruef in Vils entstammen verschiedene Lauten- und Geigenmacher, deren ältester Anton R. (geb. 22. Februar 1694, gest. 25. August 1766) ist. Von seinen Söhnen wurde Mathäus R. (geb. 19. September 1728, gest. 27. März 1794) sein Schüler und Nachfolger; dessen beide Söhne Dominicus (geb. 13. Januar 1759, verheiratet s. 24. Febr. 1787 mit Maria Franziska Schonger, gest. 3. Dezember 1814) und Johann Georg (geb. 1. April 1765, verheiratet s. 18. April 1798 mit Magdalene Heng, gest. 1. Januar 1848) wurden ebenfalls Geigenbauer. Diese Brüder hatten je einen Sohn Joseph Mathäus, die beide später gleichfalls den väterlichen Beruf ergriffen; es ist schwer zu entscheiden, welchem der Vettern die vorliegende Violine No. 896 zuzuschreiben ist. — Joseph Mathäus I. wurde als Sohn des Dominicus R. am 6. September 1799 zu Vils geboren. „Da er den Vater schon mit 15 Jahren verlor, dürfte er wohl von seinem

[1]) „*A la ville de Cremonne*" nannte auch der Geigenbauer Didier Nicolas l'aîné (le Sourd; 1757—1833) in Mirecourt sein Geschäft.

Oheim Johann Georg eingehenderen Unterricht im Instrumentenbau erhalten haben. Er vermählte sich am 19. April 1830, dem Wortlaut des Trauungsbuches nach als „Geigenmacher, 31 Jahre alt, mit Marianna Sandbiller" und starb am 10. Juni 1848, wie es scheint, kinderlos. Joseph Mathäus II., geboren am 2. Jänner 1801 als Sohn des Johann Georg R., war zweifellos ein Schüler seines Vaters und dessen Gehilfe, bis er sich mit 26 Jahren seinen eigenen Herd gründete und laut Trauungsbuch am 17. Juli 1826 als Geigenmacher mit Regina Balbina Erd sich vermählte. Diese Frau scheint ihm frühzeitig gestorben zu sein, da er sich am 25. September 1844 zum zweitenmal vermählte, und zwar mit Maria Anna Hartmann. Aus dieser Ehe stammen mehrere Söhne, von denen zwei (Franz Anton und Karl) noch leben. Den Geigenbau lernte aber auf Wunsch des Vaters (wegen Uneinträglichkeit) keiner von ihnen. Joseph Mathäus starb am 2. März 1879 als der letzte Geigenmacher der Rief'schen Generation und schloß überhaupt die lange Reihe der Instrumentenmacher in Vils."

Vgl. F. Waldner, „Nachrichten über tirolische Lauten- und Geigenbauer", Innsbruck 1911, S. 72—77.

Ein kleiner Contrabaß von Joseph Math. R. (I. oder II.?) v. J. 1826 befindet sich auf dem Chor der Pfarrkirche zu Vils. Eine Violine von Joseph Math. II. v. J. 1857 ist im Besitz seiner Söhne (s. ob.).

Rittig, Cristofaro. (Violoncello No. 923.)

Ein geschickter Geigenbauer deutscher Abkunft, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts (1680) in Genua ansässig war und bisher nur durch das vorliegende gut gearbeitete Violoncello No. 923 bekannt geworden ist. (Eine Anfrage bei dem Staatsarchiv in Genua blieb erfolglos.)

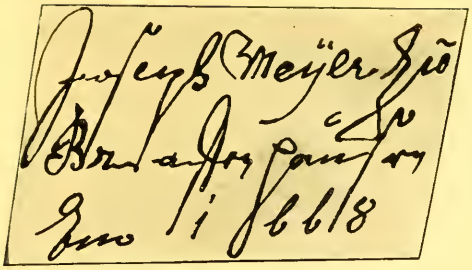
Zu Anfang des 18. Jahrhunderts sind zwei weitere deutsche Geigenbauer in Genua nachweisbar: Martin Heel, von dem das „Conservatoire" zu Paris eine hübsche fünfsaitige Viole v J. 1706 besitzt (No. 152), und Andreas Statler (1715), der ein Schüler von Girolamo Amati gewesen sein soll.

Rombouts, Pieter. (Diskantgambe No. 799.)

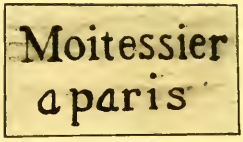
Pieter Rombouts zählt zu den besten holländischen Geigen- und Violenmachern. Er wurde i. J. 1674 als Sohn des „*schreyver ter Zee*" Jan R. und dessen Gattin Sibilla geb. Barens zu Amsterdam geboren und arbeitete in seiner Vaterstadt als „*fiolenmaker*" etwa von 1703—1735. Im Alter von 32 Jahren verheiratete er sich am 17. September 1706 mit der 20 Jahre alten Magdalena Kruyskerk aus der Kalverstraat; Trauzeugen waren die Mutter des Bräutigams und der Vater der Braut, Wynant Kruyskerk. R. wohnte damals auf dem Bootermarkt. Das Amsterdamer Bürgerrecht erwarb er am 1. November 1707. Sein Todesjahr ist bisher nicht ermittelt. Hauptsächlich baute er hübsche »Viole da gamba«; doch sind auch einige sorgfältig gearbeitete Violinen und Marintrompeten von ihm bekannt. Sein Lack ist schön und leuchtend, nur zuweilen etwas zu dick aufgetragen. Zu den Einlageadern verwendet er wie Hendrik Jacobsz (s. Seite 622) gern Fischbein.

Die bisher unbekannten biographischen Angaben verdankt das Museum Herrn Dr. W. R. Veder, Archivar im Gemeente-Archief van Amsterdam.

Je eine Diskantgambe v. J. 1708 u. 1709 besitzt das Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 2885; Coll. Snoeck No 16) und die Kgl. Sammlung zu Berlin (Coll. Snoeck No. 479). Ein Violoncell v. J. 1720, das E. A. Sandeman besaß, war 1904 in London ausgestellt; eine Altgambe v. J. 1726 gehört D. F. Scheurleer im Haag. Marintrompeten befinden sich im „Liceo filarmonico" zu Bologna (No. 9, ohne Datierung) und im gleichnamigen Institut zu Neapel. — In dem Selhofschen Auktionsverzeichnis (Haag 1759) sind drei Gamben v. J. 1703, 1719 u. 1720 angeführt.

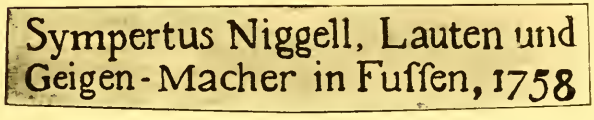


Zettel zur Tenorgeige No. 905 (Seite 540).



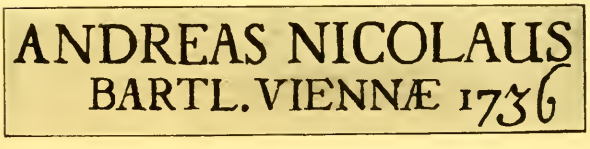
Brandstempel zur Bratsche No. 912 (Seite 544).

Zettel zur »Viola pomposa« No. 921 (Seite 556).



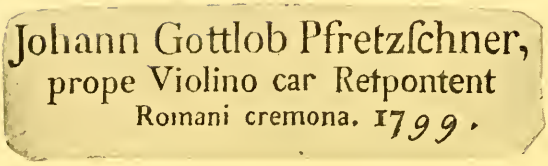
Zettel zum Violoncello No. 926 (Seite 562).

Reparaturzettel zur Tenorgambe No. 821 (Seite 466).



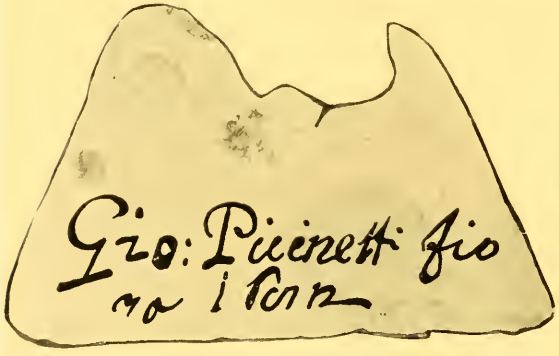
Zettel zur »Viola d'amore« No. 831 (Seite 483).

Zettel zur »Viola d'amore« No. 835 (Seite 484)



Zettel zur Violine No. 869
(Seite 519).

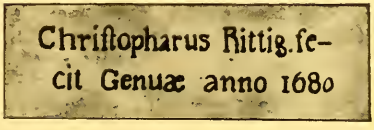
Brandstempel zur Violine No 875
(Seite 520).



Zettel zur »Viola tenore« No. 906
(Seite 540).

Zettel zur Violine No. 896
(Seite 531).

Zettel zur »Viola d'amore« No. 832
(Seite 483).



Zettel zum Violoncello No. 923
(Seite 561).

Schelle, Sebastian. (Reparateur der Tenorgambe No. 816.)

Sebastian Schelle darf als der beste Nürnberger Lautenmacher seiner Zeit, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bezeichnet werden. Biographische Nachrichten über ihn sind bisher nicht bekannt geworden. Im Städtischen Archiv zu Nürnberg war über ihn nichts zu ermitteln, und eine Durchforschung des reichen Materials, das die Ratsprotokolle des dortigen Königl. Bayr. Kreisarchivs über die alten Nürnberger Lauten- und Geigenmacher sicher enthalten, ist bisher leider noch nicht erfolgt. Auch in Joh. Gabriel Doppelmayrs Werk über die nürnberg. Mathematici und Künstler (1730) ist er nicht erwähnt. Erwiesen ist nur, daß er etwa seit dem Jahre 1715 Gehülfe des ausgezeichneten Lautenmachers Mathias Hummel d. Jüng. war (s. Seite 622) und später dessen Nachfolger wurde (ein Zettel v. J. 1744 enthält den Vermerk „*Hummels-Erben*"); seine Hauptarbeitszeit fällt in die Jahre 1725—45. Daß er in seinen Wanderjahren 1701 in Cremona gearbeitet habe, ist zwar nicht mit Sicherheit festgestellt, jedoch nicht unwahrscheinlich. — Sch. war hauptsächlich Lautenmacher; die Zahl der von ihm gebauten Geigen und Violen scheint nur gering zu sein. Nebenbei war er ein sehr geschätzter Reparateur. E. G. Baron rühmt ihn in seiner „Untersuchung des Instruments der Lauten" (S. 97) folgendermaßen:

„Matthäus Hummel in Nürnberg ist ein Lehr-Meister des . . . Herrn Schelle gewesen, welcher bey ihm so viel gutes profitirt, daß er sich mit seiner bewährten Arbeit so wohl in Italien, Franckreich, Ober- und Nieder Teutschland und andern cultivirten Theilen von Europa schon sehr signalisiret hat. Seine Lauten sind öffters so wohl gerathen, daß diejenigen Meister, welche sie von ihm um einen billigen Preiss bekommen, schon bißweilen das Glück gehabt haben, wenn sie dieselben vorhero ein wenig ausgespielt an Kenner und Liebhaber theils vor hundert theils vor sechtzig biß siebentzig Reichsthaler wieder anzubringen. Seine Instrumente sind von mittelmäßigen Stock fast vor jedermanns Faust, haben eine schöne und accurate Proportion am Gebäude und Saiten Lage, sind flach, breitspänicht, länglicht, und werffen den Thon weit in die Ferne. Er hat einen grossen Vorrath von allerley raren, truckenen und schönen Holtze, das sich zu Instrumenten am besten schickt, und kann man sich seiner mit guten Succeſs bedienen." — Baron berichtet ferner, daß der Prager Lautenmacher Sebastian Rauch (s. Seite 633 des Katalogs) „bey dem sehr berühmten Herrn Schelle in Nürnberg gearbeitet".

Je eine theorbierte Laute v. J. 1727 und 1744 besitzt das Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 218) und das Germanische Museum zu Nürnberg (No. 46). In der Kgl. Sammlung zu Berlin befinden sich verschiedene von Sch. reparierte Lauteninstrumente: eine Mandola (No. 730) von Magno Tieffenbrucker (Venedig 1621, repariert 1726; vgl. Seite 273 des vorlieg. Katalogs), eine Theorbe (No. 717) von Joh. Christian Hoffmann (Leipzig 1717; repariert 1738) und eine Erzlaute No. 711) von Ernst Hans Conrad Henz (Nürnberg 1672; repariert 1745).

Schneidenbach, Georg Adam. (Doppel-Violine No. 895.)

Ein wenig bekannter Geigenbauer in Klingenthal, der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts arbeitete. Nachweisbar ist nur, daß er 1787 der Innung als Meister angehörte.

Siehe v. Lütgendorff, 1. Aufl., S. 576.

Ein Karl Schneidenbach war ca. 1820 als Messingblas- und Saiteninstrumenten-Fabrikant in Klingenthal ansässig. (Vgl. „Zeitschrift f. Instrumentenbau", XXV. Bd., S 7.)

Schödler, Simon. (»Baryton« No. 856.)

Sch. lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1785) zu Passau und führte den Titel „Hochfürstl. Hof-Lauten- und Geigenmacher". Näheres über ihn ist nicht ermittelt, da archivalische Nachforschungen bisher ergebnislos gewesen sind. Nach dem vorlieg. »Baryton« zu urteilen, war er ein tüchtiger Meister. Seine Violinen, die nach dem Stainer-Modell gearbeitet sind, erinnern an die Art von Joseph Hornsteiner-Mittenwald und Thomas Edlinger-Prag.

Vgl. v. Lütgendorff, 2. Aufl. S. 752.

Eine 5chörige Laute v. J. 1762 besitzt C. Claudius in Kopenhagen.

Simman, Johann Michael. (Violine No. 863.)

Siehe Seite 265 des Katalogs („Verzeichnis der Lautenmacher").

Simon, Franz. (Reparateur der Violine No. 861.)

Franz Simon wurde 1757 zu Mittenwald geboren und hat wahrscheinlich dort bei einem Mitgliede der Familie Klotz den Geigenbau erlernt. Er machte sich in Salzburg ansässig und führte den Titel „Hof- und bürgerl. Lauten- und Geigenmacher". Seine gut gearbeiteten Instrumente stehen der Klotz'schen Schule nahe. In den „biographischen Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer Künstler" von Benedikt Pillwein (Salzburg 1821, S. 220) heißt es über ihn (nach dem Hübnerschen Manuskript): „Simon .... verfertigte alle Arten von Geigen und Lauten zu so großer Zufriedenheit der Kenner, daß man sie den besten in und außer Teutschland an die Seite stellt: ja, selbst einigen der berühmteren italienischen vorzieht. Er starb im Monate Juni des Jahres 1803 verehelichten Standes 46 Jahre alt."

Verschiedene Instrumente von ihm besitzt das Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg, darunter eine Bratsche (datiert 179..) mit dem Wappen des Erzbischofs Colloredo und eine Violine v. J. 1796.

Sprenger, Anton. (Violine No. 880.)

Anton Sprenger wurde am 8. April 1833 in Mittenwald geboren. Er war Schüler von Georg Tiefenbrunner in München (s. Seite 274), war dann in Augsburg, Passau, Linz und Wien als Gehilfe tätig und machte sich zuerst in Biberach selbständig, von wo er nach Neu-Ulm und 1870 nach Stuttgart verzog. Im Jahre 1873 übernahm er das Geschäft von Martin Baur und erhielt später den Titel eines Hofinstrumentenmachers. Seine ausgezeichnet gearbeiteten Geigen genießen guten Ruf. Ueber die von ihm erfundene „Tonschraube" s. Seite 521 des Katalogs. Er starb am 24. Oktober 1900, nachdem er drei Jahre vorher das blühende Geschäft seinem gleichnamigen Sohne (geb. 24. November 1872 zu Neu-Ulm in Bayern) übergeben hatte.

Vgl. v. Lütgendorff, 1. Aufl. S. 606/07.

Stadlmann, Daniel Achatius. (»Baryton« No. 855; s. auch Violine No. 862.)

Daniel Achatius Stadlmann, geboren um 1680, gehört zu den besten Wiener Geigen- und Violenmachern. Aus seinem Leben ist bekannt, daß er am 5. August 1707 den Bürgereid ablegte, im sog. Stuben-Viertel wohnte und am 27. Oktober 1744 starb. Er galt als ein vorzüglicher Nachahmer Stainers; seine ausgezeichnet gearbeiteten Geigen, die trefflich gewähltes Holz, schönen hochgelben Lack und häufig auch doppelte Einlageadern aufweisen, lassen vermuten, daß er in seinen Wanderjahren in Italien gewesen war. Auch die von ihm gefertigten »Barytons« (Viole da bardone), von denen sich noch drei Exemplare erhalten haben (s. u.), legen Zeugnis seiner Meisterschaft ab. — Johann Joseph St., der als sein Sohn und Nachfolger gilt, war ebenfalls ein trefflicher Künstler. Er leistete am

15. August 1745 den Bürgereid, wohnte im sog. Wübmer-Viertel und hatte den Titel eines Kaiserl. Königl. Hof-Lauten und Geigenmachers, starb aber trotzdem am 27. November 1781 in Armut. Bis zum Jahre 1786 führte seine Witwe das Geschäft fort. — Ein Sohn Johann Josephs war Michael Ignaz St., der am 9. Mai 1772 das Bürgerrecht erwarb und wie sein Vater, dem er an Bedeutung nicht nachsteht, den Hoftitel besaß. Er hatte seine Werkstatt im *„grofsen Preuerhaus in der Dorotheergasse"* und wird in den Steuerprotokollen bis zum Jahre 1787 geführt. Von 1779 bis zu seinem am 10. März 1813 erfolgten Tode war er als Violinist Mitglied der Kaiserl. Hofkapelle. Seine Werkstatteinrichtung samt Holzvorräten vermachte er Mathias Daum (geb. 1789 zu Kaidling in Mähren, gest. 1855 zu Wiener-Neustadt), der ein Jahr vorher bei ihm als Gehilfe eingetreten war. — Zwei weitere Mitglieder der Familie St., Anton (ca. 1780) und Joseph (ca. 1805), sind von untergeordneter Bedeutung.

Vgl. v. Lütgendorff, 1. Aufl. S. 607—609, 125—126.

Von Instrumenten von Daniel Achatius St. sind bekannt: je eine Violine v. J. 1724 auf dem Chor der Stiftskirche zu Braunau und im Benediktiner-Stift St. Margareth bei Prag (nach v. Lütgendorff), 3 »Barytons« v. J. 1715, 1732 und 1736 im Besitz des Musikhist. Museums zu Cöln (No. 855), der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien (No. 3) und der Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 843; s. S. 502 des vorlieg. Katalogs). In der ehemaligen Sammlung Samary-Paris war eine »Viola d'amore« v. J. 1736 vertreten (No. 13); vielleicht ist auch eine sog. stumme »Viola d'amore« mit der Brandmarke D A S, die zu der Sammlung Rothschild-Wien gehört und 1892 auf der Wiener Musikausstellung zu sehen war, eine Arbeit des Meisters. Eine Mandora von Michael Fichtoldt (Ingolstadt 1650) in der Kgl. Sammlung zu Berlin trägt St.s Reparaturzettel mit der Jahreszahl 1728.

Von Johann Joseph St. besaß Karl Zach in Wien eine »Viola d'amore« v. J. 1745; der Kgl. Sammlung zu Berlin gehört ein gleiches Instrument v. J 1756 (No. 869). Ueber die beiden erhaltenen »Barytons« (v. J. 1750 u. 1779) s. Seite 502 des vorlieg. Katalogs. In einer guitarrisierten Laute von Johannes Bolmon (Pollmann?) v. J. 1683, die sich im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel befindet (No. 268), ist ein Reparaturzettel von ihm v J. 1759 enthalten.

Von Michael Ignaz St. ist im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck eine ehemals Kaiser Franz I. gehörende Violine v. J. 1794 und ein Contrabaß v. J. 1798 vertreten (ausgestellt zu Wien 1892). Eine »Viola d'amore« (v. J. 1783?) gehört dem „Metropolitan Museum" zu New York (No. 2214); je eine (undatierte) Guitarre wird im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien (No. 110) und im Gewerbemuseum zu Markneukirchen (No. 274) bewahrt.

Verschiedene Zettel der St.s sind in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Tafel XXVIII, No. 334—38; 2. Teil, Tafel 33, No. 385) nachgebildet.

Staufer, Johann Georg. (Violine No. 888.)

Siehe Seite 266 des Katalogs („Verzeichnis der Lautenmacher").

Eine guitarrenförmige Violine (v. J. 1827) besitzt die Kgl. Sammlung zu Berlin (No. 906).

Stelzner, Alfred. (»Violotta« No. 916, »Cellone« No. 939.)

Ueber Dr. Stelzners Versuche einer Reform der klassischen Violinform, mit denen er zu Anfang der 1890er Jahre an die Oeffentlichkeit trat, sagt v. Lütgendorff (1. Aufl. S. 620): „Es läßt sich nicht leugnen, daß unter den neueren Versuchen, das Geigenmachen zu reformieren, die Stelzners die interessantesten sind, weil er immerhin zu nicht zu unterschätzenden Resultaten gelangt ist. Er hat das Wesen der Geige gründlich studiert und brachte alle Vorbedingungen mit, die ihn dazu befähigten, ernst zu nehmende Theorien aufzustellen. Sein Bestreben ist darauf gerichtet, die Energie der im Geigenkörper schwingenden Luftmoleküle zu erhöhen, was ihn zu einer

Aenderung der Umrißlinien der Geigen veranlaßte. Er führt die Umrißlinien und Wölbungen zurück auf die Kegelschnitte der Ellipse und Parabel und die Flächen, die sich ergeben, wenn man diese Kurven sich um ihre Achsen gedreht denkt. Die Folgerungen, die er daraus zieht, sind geistreich, und die nach seiner Theorie gemachten Geigen haben manches Bestechende für sich . . " Nach St.s System sind im ganzen etwa 400 Instrumente gebaut worden; die Violinen erzielten einen Preis von 3—500 Mark. Ueber die von ihm erfundenen G-Geigen »Violotta« und »Cellone« und ihre Verwendung in der Kammermusik und Oper s. Seite 546 u. 567 des vorlieg. Katalogs. — St. war zuerst in Wiesbaden und später in Dresden (Kyffhäuserstr. 15) ansässig. Sein großzügig angelegtes Unternehmen hatte leider nicht den von ihm erwarteten Erfolg. Nachdem er sein ganzes nicht unbedeutendes Vermögen seiner Idee geopfert hatte, war im Juli 1906 der finanzielle Zusammenbruch unvermeidlich geworden. St. glaubte diesen Schlag nicht überwinden zu können und machte in der Frühe des 14. Juli seinem Leben durch einen Revolverschuß ein Ende.

(Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", XXVI. Bd., S. 943 u. 1047.)

Eine im Mai 1891 gebaute »Violotta« besitzt das Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 1365).

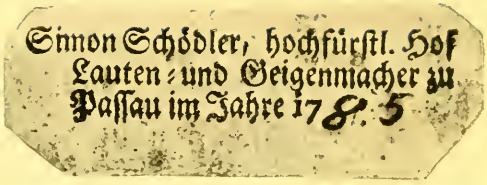
Stradivari, Antonio. (»Violino piccolo« No. 755.)

Antonio Stradivari, der größte und unerreichte Meister der Geigenbaukunst, entstammt einer alten Cremoneser Patrizierfamilie, deren Stammbaum sich bis ins 12. Jahrhundert zurückführen läßt; der Name St. (früher »Stradiverti« geschrieben) soll von dem lateinischen Wort Stratiarius, d. h. Zolleinnehmer, abzuleiten sein. — Antonios Eltern waren Alessandro St. (geb. 15. Januar 1602) und Anna geb. Moroni; sein Geburtsjahr steht nicht urkundlich fest, ist aber um 1650 (1644?) anzusetzen. Er war ein Schüler Nicola Amatis. Aus den Kirchenbüchern von Cremona geht hervor, daß er am 4. Juli 1667 Francesca Feraboschi (geb. 7. Oktober 1640), die Witwe des Gian Giacomo Capra, heiratete, die ihm sechs Kinder gebar. Nach dem am 25. Mai 1698 erfolgten Tode seiner Gattin schloß er am 24. August des nächsten Jahres eine zweite Ehe mit Antonietta Zambelli (geb. 11. Juni 1664, gest. 3. März 1737); aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor. — St. war ein sehr angesehener und wohlhabender Mann, dessen Instrumente sich schon zu seinen Lebzeiten eines weitverbreiteten Rufes erfreuten und ihm zahlreiche Bestellungen auch von europäischen Fürstenhöfen eintrugen. Am 3. Juni 1680 erwarb er von den Brüdern Picenardi ein Haus an der Piazza San Domingo No. 2, das noch heute erhalten ist und die Bezeichnung »Piazza Roma No. 1« führt; hier ist er im hohen Alter von über 90 Jahren nach fast sechzigjähriger fruchtbarer Tätigkeit am 18. oder 19. Dezember 1737 gestorben. Seine Gebeine wurden in der Rosenkranz-Kapelle der (1869 abgebrochenen) Kirche San Domenico in einer Familiengruft, die er schon i. J. 1729 gekauft hatte, beigesetzt. Von seinen Söhnen wurden Francesco (geb. 1. Februar 1671, gest. 11. Mai 1743) und Omobono (geb. 14. November 1679, gest. 8. oder 9. Juni 1742) ebenfalls Geigenbauer; von ihnen erwarb Carlo Bergonzi (s. Seite 462) Haus und Werkstatt des Meisters, dessen bester Schüler er gewesen war.

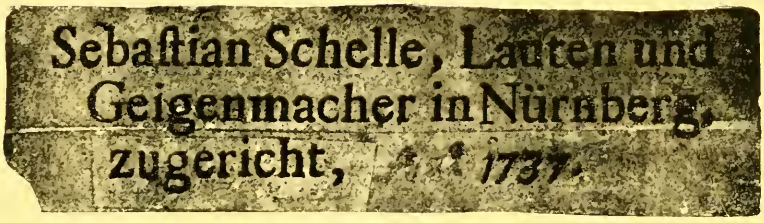
Cf. W. Henry, Arthur F. & Alfred E. Hill, „Antonio Stradivari, his life and his work" (London 1902), v. Lütgendorff, a. a. O. (1. Aufl., S. 627 f.), F. Niederheitmann, „Cremona" (Leipzig 1909, S. 122 f.) etc.

Die Zahl der noch erhaltenen Arbeiten von Str. ist schwer bestimmbar, darf jedenfalls aber als recht hoch gelten; den Brüdern Hill gelang es, als nachweisbar echt ca. 540 Violinen, 12 Bratschen und 50 Violoncelli festzustellen.

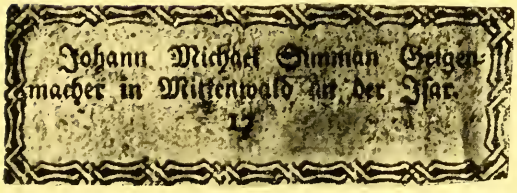
Zettel zur Diskantgambe No. 799
(Seite 450).



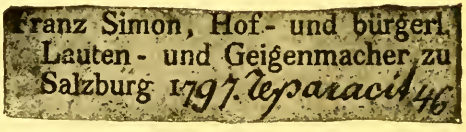
Zettel zum »Baryton« No 856
(Seite 503).



Reparaturzettel zur Tenorgambe No 816 (Seite 465).

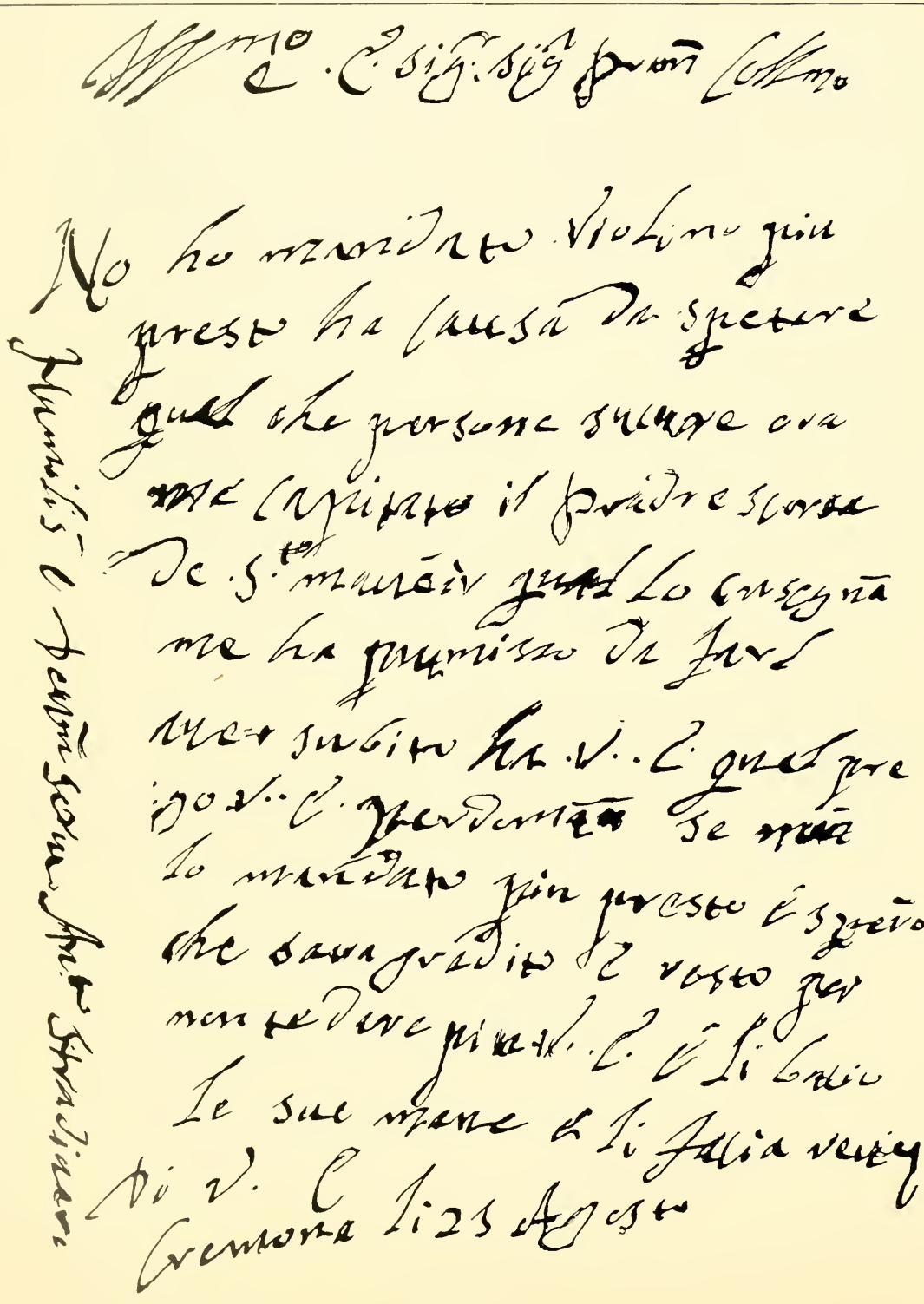


Zettel zur Violine No. 863
(Seite 516).



Reparaturzettel zur Violine No. 861
(Seite 516)

Zettel zum »Baryton« No. 855 (Seite 502).



Faksimile eines
eigenhändigen Briefs von Antonio Stradivari
(„Cremona li 23 Agosto".)
Original im Besitz des Museums.

Daß Str. auch alle möglichen anderen Saiteninstrumente (Violen, Contrabässe, Guitarren, Mandolinen, Cithern, Harfen) gebaut habe, wird zwar allgemein behauptet, doch können hiervon nur ganz vereinzelte Exemplare als echt und authentisch bezeichnet werden.[1]) Je eine Guitarre v J. 1680 (abgebildet in dem Prachtwerk von Hipkins & Gibb, pl. XXIX) und v. J. 1711 besitzen Hill & Sons in London[2]) und das „Conservatoire" zu Paris (No 272). In letzterem Museum befindet sich ferner eine große Pochette (No. 117; s. Seite 340 des vorlieg. Katalogs) und der Kopf einer »Viola da gamba« (No. 176), während die Authentizität einer im übrigen sehr hübschen Cither v. J. 1700 (No. 1055; abgebildet bei Hipkins & Gibb, pl. XXVIII) und einer neapol. Mandoline v. J. 1715 (No. 237) nicht einwandfrei erscheint.

Tielke (Thielke), Gottfried. (Contrabaß No. 940.)

In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis Gottfried T. zu dem berühmten Hamburger Meister Joachim T. gestanden hat, ist bisher nicht aufgeklärt. In dem Versteigerungsverzeichnis der bekannten Selhof'schen Sammlung (Haag 1759) ist eine Violine v. J. 1633 von Gottfried T. in Königsberg verzeichnet, deren Signierung durch die Ortsangabe wichtig ist, da hierdurch ein Anhaltspunkt für die Heimatsbestimmung der Familie T. gegeben ist. Weder Joachim noch sein Vater Johann T. waren gebürtige Hamburger (s. unt.), und da der Familienname an und für sich auf ostdeutschen Ursprung hinweist, wo ähnliche Namen (Zielke, Schielke, Tiedtke etc.) noch heute häufig vorkommen, darf mit großer Wahrscheinlichkeit Ostpreußen (Königsberg) als Heimat der Familie angenommen werden. — Vorausgesetzt, daß die Jahreszahl der betreff. Violine (1633) richtig gelesen ist, kämen zwei verschiedene Träger des Namens Gottfried T. in Betracht, deren Geburtsjahr um etwa dreißig Jahre auseinanderliegend anzunehmen ist. Gottfried d. Aelt., der Verfertiger der Selhof'schen Violine, dürfte um 1600 geboren sein und könnte demnach als ein Bruder von Joachims Vater Johann gelten, der etwa i. J. 1605 geboren wurde. Als Jahr der Geburt Gottfrieds d. Jüng., des Erbauers des vorlieg. Contrabasses No. 940, ist etwa 1630 anzusetzen, da aus der Inschrift des Instruments (s. die Nachbildung auf Seite 649) hervorgeht, daß er 1662 bei Santo Maggini[3]) in Brescia arbeitete, und es unwahrscheinlich ist, daß er noch als Sechzigjähriger nach Italien gegangen sei. Möglicherweise war er ein Sohn Gottfrieds d. Aelt. und vielleicht ein Vetter Joachim Tielkes. Daß ein Verwandtschaftsverhältnis mit dem Hamburger Meister bestand, geht daraus hervor, daß dessen ältester Sohn (geb. 1668) ebenfalls den Taufnamen Gottfried erhielt (s. Seite 644). — Der ausgezeichnet gearbeitete Contrabaß No. 940 beweist, daß Gottfried T. ein vorzüglicher Meister gewesen sein muß. Weitere Instrumente von ihm sind bisher nicht

[1]) Die Aufzählung Niederheitmanns (a. a. O., S. 152: „Verschiedenes") ist voller Irrtümer und Ungenauigkeiten.

[2]) In deren Stradivari-Werk ist auf S. 230 (Fig. 62) außerdem das Wirbelbrett einer Guitarre v. J. 1675 abgebildet.

[3]) Authentische Angaben über Santo Maggini sind bisher nicht nachgewiesen. Gewöhnlich wird er mit einem Freunde des großen Meisters Giov. Paolo Maggini identifiziert, der Santo de Santis hieß, als Zimmermann in der »Contrada delle Bombaserie« zu Brescia wohnte und nach dem Tode seines berühmten Freundes (um 1632) unter dem angenommenen Namen (Pietro) Santo Maggini Geigen gebaut haben soll. In der Maggini-Monographie von Hill-Huggins (London 1892, p 25) wird jedoch diese Annahme als unwahrscheinlich hingestellt. Jedenfalls war Santo kein direkter Nachkomme des Giov. Paolo M., sondern vermutlich zu einer der im 17. Jahrhundert existierenden verschiedenen Seitenlinien der Familie gehörig.

bekannt geworden. Vielleicht darf ihm jedoch eine (unsignierte) schöne siebensaitige »Viola da gamba« im „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg zugeschrieben werden, da dieses Instrument in der äußeren Ausstattung große Aehnlichkeit mit dem Contrabaß No. 940 aufweist.[1])

Tielke, Joachim. (Diskantviole No. 786, Tenorgamben No. 813—815, Gambenbogen No. 970.)

Joachim Tielke, der hervorragendste und berühmteste Lauten- und Violenmacher seiner Zeit, wurde am 14. Oktober 1641 geboren, vielleicht zu Königsberg i. Pr., wo anscheinend der Ursprung der Familie zu suchen ist (s. ob., Gottfried T.). Sein Vater Johann T., der ebenfalls den Geigenbau betrieb[2]), wanderte in Hamburg ein, erwarb aber nicht das dortige Bürgerrecht und ist auch, da in Hamburger Archivalien nichts über ihn zu ermitteln war, vermutlich anderswo gestorben. — Ueber Joachims Lehr- und Wanderjahre ist nichts bekannt; es ist aber anzunehmen, daß er in jungen Jahren auch in Italien gearbeitet habe, zumal das Gepräge seiner Instrumente in Einzelheiten den Einfluß italienischer Schule erkennen läßt.[3]) Am 7. September 1667 heiratete er in Hamburg Catharina Fleischer (geb. 10. April 1646), die wohl auch aus einer Instrumentenmacherfamilie stammte und vielleicht eine Schwester von Hans Christoph Fl., dem Vater der beiden ausgezeichneten Lauten- und Klavierbauer Johann Christoph und Carl Conrad Fleischer, war. Am 9. Juli 1669 erwarb T. das Hamburger Bürgerrecht[4]) und entrichtete die für Ortsangehörige, die nicht Bürgerssöhne waren, festgesetzte Gebühr. Er hatte sieben Kinder, drei Töchter und vier Söhne, von denen jedoch keiner den väterlichen Beruf ergriff[5]). T. übte sein Gewerbe als Freimeister aus, da die Hamburger Instrumentenmacher keine besondere Zunft bildeten und infolgedessen mit den zünftigen Tischlern wieder-

[1]) „Der Rand der Decke ist eingefaßt durch eine Borte aus kleinen Elfenbein- und Ebenholzstücken. Ebenso ist das Griffbrett durch eingelegte Stücke dieser Art verziert. Der an den Seiten durch geschnitztes Rankenwerk geschmückte Hals läuft in einen Tierkopf aus." Die Gambe gehörte zu der ehemaligen Sammlung Chr. Hammer-Stockholm (No. 1338) und wurde von Chrysander als eine Arbeit Joachim T.'s bezeichnet (No. 27 des Nirmheim'schen Verzeichnisses), was jedoch, wie es u. a. der durchaus abweichende Schnitt der C-Löcher widerlegt, sicher nicht zutreffend ist.

[2]) Es sei hier jedoch berichtigt, daß eine ihm bisher zugeschriebene »Viola bastarda« merkwürdiger Bauart eine Arbeit Joachim T.s v. J. 1695 ist (s. Seite 492 des Katalogs. Das Instrument gehörte früher Victor Liersch in Cottbus und wurde später vom „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg erworben). Der bisher angenommene Zettelwortlaut *„Johann Tielke in Hamburg An. 1635"* beruht, wie sich der Verfasser des Katalogs persönlich überzeugt hat, auf einem Lesefehler, zumal Johann T. ja erst nach Joachims Geburt (1641) nach Hamburg übersiedelte.

[3]) Die Signierung *„Fiorenza"*, die sich bei zwei (im übrigen) echten Tielke'schen Cithrinchen und einer Guitarre findet, wodurch auf einen Aufenthalt in Florenz geschlossen werden könnte, ist nebst den dem 16. Jahrhundert angehörenden Jahreszahlen gefälscht. (Siehe S. 275/76 des vorlieg. Katalogs, No. 14—16) Außerdem dürfte Florenz auch als Lehrstadt kaum in Betracht kommen, da der Lautenbau dort im Gegensatz zu Venedig, Padua, Bologna, Brescia etc. nur in geringer Blüte stand.

[4]) Im Bürgerbuch ist der Name *„Tieltie"* geschrieben

[5]) Der älteste, Gottfried (s. ob.), wurde am 29. August 1668 geboren. Der zweite Sohn, Johann Christoffer (geb. 16. Januar 1670, gest. 28. Dezember 1706), war ein hervorragend geschickter Kunstschreiner und Elfenbeindrechsler, der dem Vater wahrscheinlich bei der kunstvollen Ausschmückung der Instrumente behülflich war (s. Fußnote 1 auf folg. Seite). Später war er Kammerdiener bei dem Herzog Adolf Friedrich III. von Mecklenburg-Strelitz. Der dritte Sohn (geb. 15. August 1673) hieß wie der Vater Joachim T.; 1700-20 war er in der Casseler Hofkapelle als

holt in Zwistigkeiten gerieten. Am 7. September 1717 beging er die Feier seiner goldenen Hochzeit, zu welcher Gelegenheit eine in biographischer Hinsicht interessante Festschrift gedruckt wurde, die sich in zwei Exemplaren in Hamburger Bibliotheken noch erhalten hat. Zwei Jahre darauf, am 19. September 1719, ist T. im hohen Alter von 78 Jahren gestorben; er wurde am 26. in der St. Nikolaikirche beigesetzt, wo auch seine Gattin, die ihm im 81. Lebensjahre am 7. Dezember 1724 in den Tod folgte, beerdigt ist.

T. stand bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen; seine meisterhaft gearbeiteten und prachtvoll ausgestatteten Instrumente verbreiteten seinen Ruhm im In- und Auslande und trugen ihm auch zahlreiche Aufträge von Fürstenhöfen ein. Außer allen möglichen Arten von Zupfinstrumenten (Lauten, Theorben, Guitarren, Cithern) baute er hauptsächlich Violen und Gamben, dagegen nur wenig Violinen.

Von Interesse ist die Schilderung eines Besuchs, den Zacharias Conrad von Uffenbach im Februar 1710 „**bey dem berühmten Instrumentenmacher Tielken**" machte und im zweiten Bande seines Werks „Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen" (Ulm 1753, S. 80 u. 88) beschreibt. („**am 24. Morgens kauften wir bey Herrn Tielken eine sauber eingelegte Laute vor hundert Mark oder fünfzig Gulden schweres Geldes . . .**"[1]) — E. G. Barons lobendes Urteil über T.'s Lauten ist bereits auf Seite 275 des Katalogs abgedruckt. Auch J. G. Walther verweist in seinem „Musicalischen Lexicon" (Leipzig 1732, S. 607) hierauf und fügt hinzu: „**Daß er schon im vorigen Seculo bis 1720 sich mit seiner Arbeit weit und breit berühmt, auch eine Laute, deren Corpus von 9 Spänen der allerschönsten Schildkröte, gemacht habe, ist in dem 33sten Stück der Franckfurter Zeitungen an. 1730 zu lesen gewesen.**" In E. G. Gerbers „Neuem Lexikon der Tonkünstler" (4. Theil, Leipzig 1814, Sp. 356) heißt es u. a.: „Indessen schränkte er sich nicht bloß aufs Lautenmachen ein, sondern verfertigte auch Geigeninstrumente aller Art, indem Hr. André zu Offenbach auch eine Violine von dessen Arbeit schon vom J. 1670 besitzt. Auch dies Instrument ist von vorzüglicher Güte, Zarge u. Boden sind von Maserholz u. der obere Theil ist sehr künstlich verziert."

Vgl. die Aufsätze von H. Nirrnheim und J. Heckscher in den „Mitteilungen des Vereins für Hamburg. Geschichte" Band VII, Hamburg 1900—02. („Zur Geschichte des Musikinstrumentenbaues in Hamburg", I—III.)

Im Anschluß an die Aufzählung noch erhaltener Tielke'scher Zupfinstrumente auf Seite 275/76 des Katalogs folgt nachstehend ein ebenfalls chronologisch angeordnetes Verzeichnis seiner in öffentlichen und privaten Sammlungen noch vorhandenen Streichinstrumente.

Signierte Instrumente: **1669:** 21) eine große Tenorgambe (»Viola bastarda«) im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 1430); **1670:** 22) eine »Viola d'amore« mit 5 Spiel- u. 7 Resonanzsaiten bei F. W. Galpin-Hatfield; **1671:** 23) eine Pochette bei Hill & Sons-London; **1673:** 24) eine (1911 aus Wien erhaltene) Tenorgambe im „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg; **168..:** 25) eine 7saitige »Viola d'amore« im Musikhist. Museum zu Kopenhagen (No. 376); **1683:** 26) eine Tenorgambe bei Geheimrat Rundnagel in Berlin-Friedenau; **1686:** 27) eine Tenorgambe im Musikhist. Museum zu Kopenhagen (No. 382; aus der Sammlung Claudius-Malmö), 28) ein »Baryton« (Viola da bardone) im South-Kensington (Victoria- and

---

Gambist angestellt.

Ein Manuskript der Casseler Landesbibliothek enthält (nach W. Tappert) eine von ihm komponierte „*Suite für Violdagamba*". — Der jüngste Sohn, Martin Gabriel T. (geb. 10. August 1685), wurde Kaufmann und starb am 19. Dezember 1765 als Oberalter der Hamburger Kaufmannschaft.

[1]) Auch über „**ein unvergleichlich Cabinet**" (einen sog. Kunstschrank), eine prächtige Arbeit von T.'s zweitem Sohne, berichtet Uffenbach bei dieser Gelegenheit.

Albert-) Museum zu London (No. 115 65); **1687:** 29) ein kleines »Baryton«, ca. 1870 in der Ausstellung der „Society of Antiquaries" zu London (s. Seite 501 des vorlieg. Katalogs); **1689:** 30) eine Tenorgambe im Hamburger Museum (s. Seite 464); **1690:** 31) eine 5saitige Diskantviole im Musikhist. Museum zu Cöln (No. 786, s. Seite 445), 32) eine »Viola d'amore« im „Museum Lübeckischer Kunst- und Kulturgeschichte" zu Lübeck (No. 3587a), 33) eine Tenorgambe im „Metropolitan-Museum" zu New-York (No. 956), 34) eine Pochette im Städt. Museum zu Budweis; **1691:** 35) die für den Pfalzgrafen Johann Wilhelm von Bayern erbaute prächtige Tenorgambe im „bayr. Nationalmuseum" zu München (No. 104); **1692:** 36) eine Tenorgambe im Musikhist. Museum zu Kopenhagen (No. 383), 37) ein gleiches Instrument bei Heinrich Schumacher in Luzern (No 148), 38) eine Diskantviole im Musikhist. Museum zu Stockholm (No. 225); **1695:** 39) eine zum Violoncell umgearbeitete Tenorgambe bei Karl Zach-Wien; 40) eine »Viola bastarda« im Hamburger Museum (s. Seite 492); **1697:** 41) eine Tenorgambe im Musikhist. Museum zu Cöln (No. 813; s. Seite 461); **1698:** 42) eine Altgambe im Musikhist. Museum zu Kopenhagen (No. 381); **1699:** 43) u. 44) je eine Tenorgambe im Musikhist. Museum zu Cöln (No. 814; s. Seite 461) und im „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg, das auch 45) eine 7saitige Tenorgambe aus diesem Jahre besitzt; **1701:** 46) eine Tenorgambe im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 229); **1706:** 47) eine Tenorgambe im Musikhist. Museum zu Christiania (No. 98); desgl. dort 48) ein derartiges Instrument v. J. **1707** (No. 166). **1708:** 49) eine Tenorgambe in der ehemaligen Sammlung Hammer-Stockholm (No. 1340; 1893 von Rosenberg-Paris erworben).

Unsignierte Instrumente: 50) eine (bisher Carlo Bergonzi zugeschriebene) Tenorgambe im Musikhist. Museum zu Cöln (No. 815; s. Seite 462 f.); 51) eine Tenorgambe im Historischen Museum zu Basel (No 165); 52) eine Tenorgambe im Großherzogl. Museum zu Weimar (eine der prachtvollsten Arbeiten Tielkes, auf Bestellung des Weimarer Hofs angefertigt); 53) u. 54) zwei weitere Tenorgamben im „South-Kensington Museum" zu London (No. 7360/61 u. No. 168/82. Zwei typische Tielke-Instrumente, von C. Engel jedoch irrtümlich als „ital. Arbeiten um 1600" bezeichnet). — Die Authentizität einer großen »Viola d'amore« (»Englisches Violet«, s. Seite 490) im Museum des „Conservatoire" zu Paris (No. 160) ist nicht erwiesen.

Tourte, François. (Violinbogen No. 1039.)

François Tourte, der „Stradivari des Bogens", wurde i. J. 1747 zu Paris (Rue Sainte-Marguerite) geboren. Sein Vater, der etwa 1740—75 arbeitete, war einer der ersten Instrumentenmacher, die sich speziell der Verfertigung von Bögen widmeten; sein Nachfolger wurde sein ältester Sohn Xavier T., der zur Unterscheidung von seinem jüngeren Bruder gewöhnlich »T. l'aîné« genannt wird. François (»T. le jeune«) war von Hause aus Uhrmacher und trat erst nach achtjähriger Tätigkeit in diesem Berufe in die väterliche Werkstatt ein. Ueber seine bahnbrechenden Verbesserungen in der Bauart des Bogens, dessen endgültige Vollendung ihm zu verdanken ist, s. Seite 589 des Katalogs. T. war ein ungemein fleißiger Künstler, der erst im 85. Lebensjahre zu arbeiten aufhörte; seine Bögen, die schon zu seinen Lebzeiten sehr hoch bezahlt wurden, genießen heute Weltruf. Außer seiner Kunst kannte er nur eine zweite Leidenschaft: den — Fischfang. Seine Werkstatt und Wohnung befanden sich jahrzehntelang im vierten Stock des Hauses Quai de l'Ecole No. 10 („maison du marchand de musique, ci devant Caffé du Parnasse"); hier ist er auch im April 1835 gestorben.

Cf. Fétis, „Stradivari" (Paris 1856, p 118—28), „Biographie universelle" etc.

Verschiedene Bögen von T. l'aîné (No. 64—67) und François T. (No. 69, 70; 1040 [archet de violoncelle]) besitzt das „Conservatoire" zu Paris.

Tresselt, Wolfgang Nicolaus. (Viola [d'amore] No. 910.)

Tresselt, Wilhelm. (Contrabaß No. 946.)

Der Familie Tresselt in (Groß-) Breitenbach in Thüringen gehören im 18. Jahrhundert verschiedene, wenn auch nicht gerade hervorragende Geigenmacher an. Der älteste ist Theodor T. (geb. ca. 1675), der bis 1740

arbeitete; im Versteigerungs-Verzeichnis der bekannten Selhofschen Sammlung (Haag 1759) ist von ihm eine »Viola da braccio« (*„Th. Treffelt Bachbreis"* [sic]) v. J. 1739 aufgeführt.[1]) Seine Gattin hieß Anna Elisabeth; beider Sohn war Johann Nicolaus T., geboren am 8. Oktober 1702, gestorben am 16. November 1779. Er war verheiratet mit Anna Rebekka geb. Rissland und hatte einen Sohn Wilhelm Jacob, der ebenfalls Geigenmacher wurde (geb. 17. Februar 1751, gest. 21. Februar 1825); er ist der Verfertiger des Contrabasses No. 946. — Wolfgang Nicolaus T., von dem die Viola No. 910 herstammt, wurde als Sohn des Hans Adam T. und seiner Ehefrau Margarethe am 27. März 1732 geboren und starb am 17. April 1778. — v. Lütgendorff (1. Aufl., S. 671/72), der nur einen Joh. Balthasar T. anführt (s. die Fußnote), erwähnt, daß der letzte Geigenmacher der Familie um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach Amerika ausgewandert sein soll.

Die den biographischen Angaben zugrunde gelegten Auszüge aus den Kirchenbüchern verdankt das Museum der Freundlichkeit des Herrn Oberpfarrers Beyer in Großbreitenbach.

Ein Zettel von Wolfg. Nicolaus T., der bis auf die Jahreszahl 1778 mit dem Zettel der Viola No 910 übereinstimmt, ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (2. Teil, Tafel 36 No. 419) nachgebildet.

Trond, Issaksen. (Hardanger Geige No. 900.)

Trond ist der Sohn des Isak Nielsen Botnen, des Erfinders der sog. »Hardangerfele«, als deren Verbesserer und bester Verfertiger T. gilt. Er lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts, zuerst auf Flatebö, dann auf Ytre Aulvik in Kinsarvik (Norwegen). Näheres s. Seite 533 des Katalogs.

Zwei ihm zugeschriebene »Hardangerfelen« befinden sich im „Norsk Folkemuseum" zu Christiania (No 57 u. 83).

Vasi, Marco. (Reparateur der großen Baßgambe No. 825.)

Ein mittelmäßiger Geigenmacher und -Reparateur, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1830) in Ravenna lebte. (In v. Lütgendorffs Werk ist er nicht erwähnt.)

Vuillaume, Jean Baptiste. (»Contr'alto« No. 915, Violinbogen No. 1050, s. auch »Vielle en rebec« No. 768.)

Jean Baptiste V., der hervorragendste Geigenbauer des 19. Jahrhunderts und neben Nicolas Lupot der beste französische Meister, wurde am 7. Oktober 1798 zu Mirecourt geboren. Er entstammt einer alten Instrumentenmacherfamilie und war der älteste Sohn und Schüler von Claude V. (geb. 1772, gest. 1834); seine Mutter (geb. 1767) hieß Anne née Leclerc.[2]) Im Jahre 1819 kam er nach Paris und war zunächst in Chanots Werkstatt (s. Seite 608) tätig. 1823 arbeitete er mit Nicolas Antoine Lété zusammen (Rue pavée St. Sauveur No. 20) und wurde 1825 dessen Teilhaber, trennte sich aber drei Jahre später von ihm und eröffnete Rue des Petits Champs No. 46 eine eigene Werkstatt; gleichzeitig verheiratete er sich mit Adèle Guesnet aus Clermont. Um 1840 verzog er nach Rue Demours-Ternes No. 3. — V. besaß unerreichte Meisterschaft in der Nachahmung alter

[1]) v. Lütgendorffs Annahme (1. Aufl., S 671), daß es in dem Verzeichnis »Joh.« statt »Th.« heißen müsse, ist irrig, da aus den Breitenbacher Kirchenbüchern ein Theodor T nachweisbar ist.

[2]) Die übrigen Söhne, die ebenfalls sämtlich Instrumentenbauer wurden, waren: Nicolas (geb. 1800, wirkte in Paris und Mirecourt), Nicolas François (geb. 13. Mai 1802, gest. 16. Januar 1876; er wirkte in Brüssel und ist neben Jean Baptiste der bedeutendste der vier Brüder), Claude François (geb. 1807, Orgelbauer in Mirecourt).

italienischer Geigen; besonders verstand er Stradivari so ausgezeichnet zu kopieren, daß seine Instrumente vielfach als echte Cremoneser Violinen in den Handel kamen und noch jetzt häufig dafür gelten, zumal er stets das ausgesucht beste Holz benutzte und auch ein eigenes Lackierungsverfahren verwandte, das seinen Lack äußerlich dem italienischen völlig gleich machte. Aus seiner Werkstatt sind im ganzen fast 3000 Instrumente hervorgegangen. — Ueber seine Versuche und Erfindungen (»Contr'alto«, »Octobasse« etc.) s. Seite 539 und 570, über seine Bögen s. Seite 597 des Katalogs. V. starb als reicher Mann am 19. März 1875 zu Paris.[1])

Cf. Fetis, A. Vidal, C. Pierre, L. Grillet etc.

Die Kgl. Sammlung zu Berlin besitzt von V. eine Violine, eine Bratsche und ein Violoncell (Coll. Snoeck No. 528, 574, 586), ferner ein »Alto Sainte Cécile des Ternes«, eine von ihm konstruierte Bratsche eigenartiger Form (Coll. Snoeck No. 579). 2 »Contr'alti« befinden sich im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 234, 235). Verschiedene seiner Bögen und Instrumente gehören der Sammlung des „Conservatoire" zu Paris, darunter auch eine für L. Antoine Julien gebaute kleine Violine nach dem Prinzip des alten »Violino piccolo« (No. 50). Im „Conservatoire des arts et métiers" zu Paris wird eine Anzahl von V. 1853 gestifteter Modelle aufbewahrt (No. 5369—70, 5386—88) etc.

Wagner, Joseph. (Violine No. 885.)

Joseph W. wurde um 1735 zu Konstanz geboren und war vermutlich ein Sohn des aus Oberammergau stammenden Thomas W., der sich 1728 in Konstanz verheiratete. Joseph W. bezeichnet sich auf seinen späteren Zetteln als Fürstl. Kammermusikus; er starb um 1800. v. Lütgendorff (1. Aufl., S. 697/98) sagt von ihm: „Seine Violinen und Violen erinnern an die Tyroler Schule, doch soll er eine Amati-Geige besessen haben, die er zum Vorbild nahm. Seine Arbeit ist gut und das Holz mit Verständnis gewählt." — Ein Bruder von ihm war der als Geigenbauer weniger sorgfältige Sebastian W., der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Meersburg (Mörsburg) i. B. arbeitete.

Weiß, Jacob. (»Marintrompete« No. 702.)

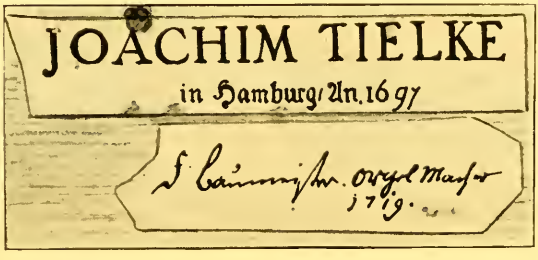
Ein geschickter Geigen- und Lautenmacher, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Salzburg wirkte; seine Arbeitszeit wird vorläufig durch die Jahre 1713 und 1741 begrenzt. Näheres über ihn ließ sich bisher nicht ermitteln, da er (nach Auskunft des dortigen k. k. Landesarchivs) weder in den Salzburger Bürgerbüchern noch in der „Seelenbeschreibung" v. J. 1713 vorkommt; auch in Pillweins „Biograph. Schilderungen" ist er nicht erwähnt.

Im Stift Kremsmünster wird eine Laute von ihm v. J. 1714 bewahrt. Eine Laute v. J. 1724 besitzt das Museum Francisco-Carolinum zu Linz, eine »Viola d'amore« v. J. 1725 das Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg (No. 128); auch im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck ist eine »Viola d'amore« von ihm zu finden. Im Bachhaus zu Eisenach ist eine 7saitige Altviole v. J. 1726 (No. 33), im Bayr. Nationalmuseum zu München eine Mandora v. J. 1741 (No. 108) vorhanden. W. Rück in Nürnberg besitzt ein Baßl von ihm v. J. 1740 — Ein gedruckter Zettel v. J. 1733 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister" (1. Teil, Tafel XXXIII No. 397) nachgebildet.

[1]) Sein Nachlaß an fertigen und unvollendeten Instrumenten, Bögen und Materialien wurde am 21. und 22. Mai 1880 zu Paris versteigert. (Ein Exemplar des Auktionskatalogs ist in der Museumsbibliothek vorhanden.)

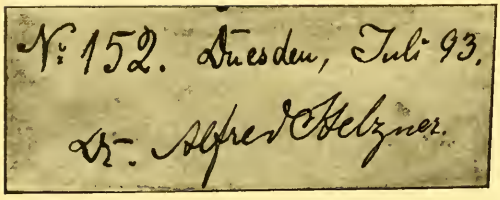
Inschrift zum Contrabaß No. 940 (Seite 573).

Zettel zur Diskantviole No. 786 (Seite 445).

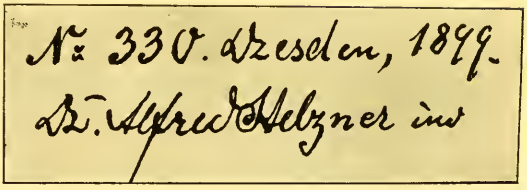


Zettel zur Tenorgambe No. 813 (Seite 461)

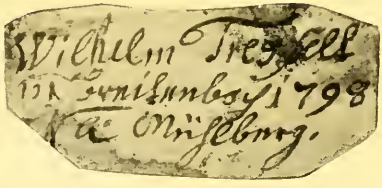
Zettel zur Violine No. 888 (Seite 529).



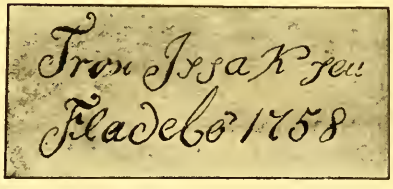
Zettel zum »Cellone« No. 939
(Seite 567).



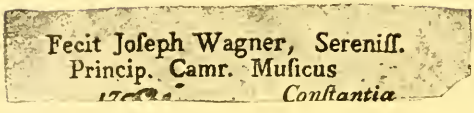
Zettel zur »Violotta« No. 916
(Seite 546).



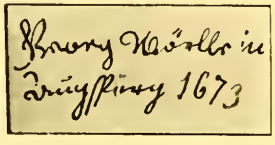
Zettel zum Contrabaß No. 946
(Seite 578).



Zettel zur Hardanger Geige No. 900
(Seite 534).



Zettel zur Violine No. 885
(Seite 527).



Zettel zur Pochette No. 728
(Seite 347).

Wörlle, Georg. (Pochette No. 728.)

Georg Wörlle, dessen Name auch in den Schreibarten Vörle, Wörle, Wörlin, Woeller vorkommt, ist etwa 1620 zu Vils geboren. Sein Lehrer war vielleicht Matthias Hummel d. Aelt. (s. Seite 621) in Augsburg; jedenfalls machte er sich dort als Lauten- und Geigenmacher ansässig. Er erwarb die „Krämergerechtigkeit" und heiratete am 7. Juli 1647 Katharina Negler (*„von Wettenweiler unter Gotteshaufs Wettenhausen"*). Er war ein geschickter Meister seines Fachs und befaßte sich hauptsächlich mit der Verfertigung hübscher Taschengeigen (Pochetten), deren Bau in Augsburg in besonderer Blüte stand. Sein Todesjahr (ca. 1680) ist bisher nicht ermittelt. — Ein jüngerer Verwandter von ihm war Matthäus (Mathias) W., der ebenfalls aus Vils stammte und sich als Lautenmacher in Augsburg niederließ. Er heiratete am 3. Mai 1676 eine Augsburgerin Ursula Schnitzler und muß vor dem Jahre 1695 gestorben sein, da seine Witwe am 3. Mai dieses Jahres mit dem dortigen Lauten- und Geigenmacher Georg Amann getraut wurde.

Vgl. v. Lütgendorff, 1. Aufl., S. 714.

Eine Pochette von Georg W. v. J 1674 besitzt das Germanische Museum zu Nürnberg; auch im Museo civico zu Trento ist eine Taschengeige (v. J. 1656?) von ihm zu finden. (Der Wortlaut des betreff. Zettels ist im Katalog der Ausstellung zu Bologna 1888 [S. 38] unrichtig wiedergegeben.) — Der Kgl. Sammlung zu Berlin gehört eine Pochette von Mathias W. v. J. 1689 (Coll. Snoeck No. 429).

Nachträge und Berichtigungen.

(Die mit * bezeichneten Vermerke enthalten Berichtigungen.)

Ergänzungen und Berichtigungen

zur Abteilung „Zupfinstrumente" des vorliegenden Bandes.

Zu Seite 2.

Die Anweisung für Mandoline von Bart. Bertolazzi erschien i. J. 1805.

Zu Seite 8.

Das betreff. Netscher'sche Gemälde ist mit 1671 signiert; das Guitarre spielende Kind stellt den kleinen Herzog von Maine (geb. 1670), den Sohn König Ludwigs XIV. und der Marquise de Montespan, dar. (Vgl. den Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden; No. 1351.)

Zu Seite 18.

Luca Antonio Eustachio stammte aus Neapel; seine dreichörige Harfe wurde von dem Harfenvirtuosen Orazio Michi verbessert (Cf. Mersennes „Harmonie universelle", l. c., p. 216.)

Zu Seite 30, 171, 255.

Ueber die »Dital Harp«, die »Harp-Lute« und die übrigen von Edward Light in London erfundenen harfen- und guitarrenartigen Instrumente vgl. die ausführlichen Beschreibungen und Abbildungen in dem Werke „English and Irish instruments" von Robert Bruce Armstrong. (Edinburgh 1908.)

***Zu Seite 78.**

Die ersten drei Zeilen am Kopf der Seite sind durch ein Korrekturversehen unrichtig wiedergegeben; die betreff. Stelle muß lauten:

[„Durch die rasch sich vollziehende Entwicklung des Hammerklaviers] wurde die Laute dann völlig aus ihrer ehemals herrschenden Stellung verdrängt und fiel im 19. Jahrhundert gänzlicher Vergessenheit anheim, zu der die große Beliebtheit, deren sich um die Jahrhundertwende die Guitarre erfreute, ein gut Teil beitrug."

Zu Seite 78, Fußnote 1.

Als Quelle der bekannten griechischen Sage über die Entstehung der Laute gilt Etymologiarium lib. III cap. XV von San Isidorus (Pelusiota).

Zu Seite 84 etc.

Nach der „Encyclopédie" von Diderot & d'Alembert betrug die im 18. Jahrhundert gebräuchliche Anzahl der Bünde bei der Laute, Theorbe und Erzlaute je neun, bei der »Angélique« (s. Seite 116) und der Guitarre (s. Seite 133) je zehn, beim »Colachon« (s. Seite 124) sechzehn.

*Zu Seite 85.

Im dritten Abschnitt ist statt „Kragenlänge“ „Hals- und Kragenlänge“ zu setzen.

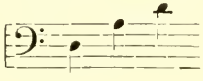
Zu Seite 88.

Ueber Magnus und Wendelin Tieffenbrucker vgl. Seite 270, über Epp Seite 616, über Edlinger Seite 615, über Tielke Seite 274 und 644, über Martin und Joh. Christian Hoffmann Seite 620, über Hummel Seite 621, über Schelle Seite 637 des Katalogs.

Zu Seite 116.

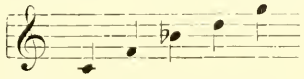
Eine frühere Erwähnung der »Angélique« als in Walthers Lexicon findet sich in dem (anonym erschienen) „Musicalischen Trichter“ von Martin Heinrich Fuhrmann (Franckfurt a. d. Spree [sic!] 1706, S. 91): „**Angelique, iſt ein Engelländiſch Inſtrument mit einfachen därmernen Seiten bezogen/ und hat faſt einen lieblichen Lauten-Thon.**“ Ob das Instrument tatsächlich englischen Ursprungs war, erscheint fraglich; seine Bezeichnung »Angélique« dürfte vielmehr von dem lateinischen Wort ‚angelicus‘ (engelhaft) herzuleiten sein.[1]) — Offenbar hat auch Mersenne die »Angélique« im Sinne, wenn er in der „Harmonie universelle“ (l. c. page 216) sagt: „**je laisse ... les Tuorbes ſur leſquels on peut ioüer toutes ſortes de chanſons à vuide...**“ (d. h. auf leeren Saiten). — „Ein vortrefflicher Tonkünſtler und Meiſter auf der Violin, Viola da Gamba, der Angelique, dem Klaviere und der Guitarre“ war nach Gerbers altem Lexicon (1. Theil Sp. 461) David Funk (geb. ca. 1630 zu Reichenbach in Sachsen, gest. nach 1690 bei Arnstadt i. Th.).

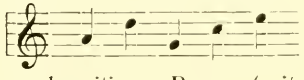
Zu Seite 124.

In der „Encyclopédie“ von Diderot & d'Alembert („Lutherie“, pl. XXII) wird als Stimmung des dreisaitigen „*Colachon ou Calisoncino*“ (= »Mezzo Colascione«)

angegeben.

*Zu Seite 164.

Die Angaben über die in Spanien gebräuchlichen Guitarrenarten sind insofern zu berichtigen, als »Guitarro« und »Guitarillo« (auch »Tiplet« genannt) kleine, der portugiesischen »Machete« ähnliche Instrumente sind, deren Stimmung eine Oktave höher als angegeben zu lesen ist:

Guitarro: 

Guitarillo: 

»Tenor« kommt auch häufig mit sechssaitigem Bezug (mit tieferer G-Saite) vor. (Vgl. hierzu Band IV des Brüsseler Katalogs von Victor Ch Mahillon, p 432.)

[1]) Vgl. hierzu Seite 490 des Katalogs (No. 851, »Englisches Violet«).

Zu Seite 165.

*Stimmung von No. 593 : wie auf Seite 164 angegeben (»Guitarra«) mit hinzugefügter a^1-Saite.

Die »Machete« (s. No. 595) ist besonders auf Madeira und den Azoren verbreitet.

Zu Seite 174.

Abbildung des »Guitarre-Violoncell« auf Seite 563.

Zu Seite 201.

Im Inventar der fürstl. Hofkapelle zu Coethen v. J. 1773 ist unter No. 40 „*ein Zittrinichen*“ verzeichnet (siehe „Bach-Jahrbuch“ 1905, S. 38).

Zu Seite 256.

Friedrich (oder Ferdinand?) August Matthes stellte auf den von der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin veranstalteten Ausstellungen i. J. 1824 und 1826 „Lyra-Guitarren von Cedernholz“ aus.

Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau“, 32. Jhg. S. 1089. (S. unt.)

Zu Seite 269.

Betreffs des Titels „akademischer Künstler“ vgl. den Aufsatz von Curt Sachs „Der Berliner Instrumentenbau auf den Ausstellungen der Kgl. Preuß. Akademie der Künste 1794–1844“ in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“, 32. Jahrg. S. 1087/88.

---

*Zu Seite 402.

Das erste Wort in der 11. Zeile muß „rechten“ heißen.

Ergänzungen und Berichtigungen zum ersten Bande des Katalogs. (Tasteninstrumente.)

Zu Seite 19.

*Statt des Wortes „Hackebrett" in der 5. Zeile ist „psalterartige Instrumente, die Vorläufer des späteren Hackebretts" zu setzen.

Von Wichtigkeit ist der Hinweis, daß der Bau brauchbarer Klavierinstrumente von den Fortschritten der Drahtzieherei — d. h der Kunst, aus Metall dünne Fäden zu erzeugen — abhängig war. In Augsburg sind bereits i. J. 1351 Drahtzieher und Drahtmüller nachweisbar; weitere Ausbildung erfuhr dieser Kunstzweig um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts besonders in Nürnberg.

*Zur Tafel vor Seite 21.

Das betreff. Gemälde „Musikunterricht in reichem Gemache" bezeichnet der Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (No. 1764, kl. Ausgabe S. 187) zwar als „in der Art Slingelandt's", doch dürfte es unserer Ansicht nach von dem Rembrandt-Schüler Gerrit Dou (geb. zu Leyden 1613, gest. daselbst 1675) herrühren, von dem die Dresdener Galerie eine größere Anzahl von Werken besitzt. (No. 1704—1721.) Maßgebend hierfür ist die große Aehnlichkeit, die ein ebenfalls eine Clavichord-Spielerin darstellendes Gemälde Dous in der „Dulwich College Gallery" zu London [1]) mit dem Dresdener Bilde aufweist. Diese Uebereinstimmung erstreckt sich nicht nur auf die Gestalt der Spielerin, sondern auch auf das gesamte Beiwerk — den gerafften Vorhang, die beiden Instrumente Clavichord und Gambe, die hängende Ampel, die Weinflasche im Eiskübel u. s. w.

Zu Seite 21.

Ein bisher unbeachteter Beitrag zur frühen Geschichte des Clavichords findet sich in einer lateinischen Abhandlung von Conrad von Zabern, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Magister der Theologie in Heidelberg wirkte. In dem anscheinend von Joh. Fust und Peter Schöffer zu Mainz 1473 gedruckten Traktat, der von dem Gebrauch des Monochords handelt, ist folgende (übersetzte) Stelle bemerkenswert: „Das Monochord . . . ist wohlfeiler als das weniger wertvolle Clavicordium . . . Wer dieses Instrument zu erhalten wünscht, wende . . . sich . . . nach Speyer. Dort wohnt ein Instrumentenmacher, welcher Clavicorde u. s. w. . . . sehr wohl anzufertigen versteht."

(Vgl. „Monatshefte für Musikgeschichte", Jahrg. 20, Seite 41.)

*Zu Seite 23.

Der Satz über Joh. Sebastian Bach im dritten Abschnitt ist zu streichen; es darf heute dank der künstlerischen und schriftstellerischen Propaganda von Frau Wanda Landowska-Paris als erwiesen gelten, daß das „wohltemperierte Clavier" und alle übrigen großen Bach'schen Klavierwerke nicht für das Clavichord sondern für das Clavicymbel oder den Kielflügel geschrieben sind.

---

[1]) Vgl. den Kohledruck No. 29379 von Braun & Cie. in Dornach, Paris und New York.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurde übrigens mit dem Worte »Clavier« ein Tasteninstrument im allgemeinen verstanden; so nennt Mattheson z. B. im „Neu-eröffneten Orchestre" (Hamburg 1713, S. 262) Flügel (Clavicymbel), Spinette, Regale, Positive und Clavichorde insgesamt „**die vollſtimmigen Clavire**". Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam die Bezeichnung »Clavier« für das Clavichord auf, während das Clavicymbel »Flügel« und das Hammerklavier »Fortepiano« genannt wurden.

Mozarts Neigung für das Clavichord, die Wanda Landowska in ihrem feinsinnigen Buche „Musique ancienne" (Paris 1909, p. 195) in Abrede stellt, beweist u. a. folgende Stelle in der Allg. musik Zeitung (9. Jhg Sp. 259/60 : „. . .Wußte doch Mozart, dieser große Meister auf dem Fortepiano, ein Silbermannisches Klavier, das er [im April 1789] bey dem sel. Kantor [Johann Friedrich] Doles in Leipzig fand, so hoch zu schätzen, daß er einen ansehnlichen Preis dafür bot, wiewohl vergeblich, weil der würdige Greis das Geschenk seines verewigten Freundes (des Verfertigers selbst) nicht weggeben wollte."

Zu Seite 24.

Fleischer = Johann Christoph Fleischer in Hamburg, einer der besten Instrumentenmacher seiner Zeit. (Vgl. über ihn Fußnote 3 auf Seite 87 im 1 Bande und S. 644 im 2. Bande des Katalogs.)

Zu Seite 28 (No. 2).

Luigi Landi ist anscheinend ein Nachkomme des unbedeutenden Geigenbauers Pietro L. in Siena (um 1770), den Valdrighi („Nomocheliurgografia" No. 1721) erwähnt.

Zu Seite 45 (No. 23).

Pedalclavichords werden bereits in Virdungs „Musica getutscht" (Basel 1511) erwähnt: „. . . **wye wol man auch jetzunden vil nüwer clauicordia findet / die noch gröſſer oder lenger von fier octauen oder noch mehr ſchlüſſel** [claves = Tasten] **haben / So ſynd doch die ſelben nichs anders dan glych ein repetition der erſten ſtymen der dryer octauen / vnd werden das merer teyl darumb alſo gemachet / das man den ſelben angehenckte pedalia mag zu geben / . . .**" (a. a. O., Bl. F r. Vgl. auch Fußnote 3 auf Seite 104 im 1. Bande des Katalogs.)

Zu Seite 49 (No. 26 u. 28).

Ueber den dritten Baßsaitenchor bei Clavichords vgl. Adlungs „Musica mechanica Organoedi" § 580 (2. Theil, S. 151): „**Wo man aber den Baß 3chöricht macht, da nimmt man zwo geſponnene und eine ungeſponnene Seyte und wird die letztere gemeiniglich eine Octave höher geſtimmt.**"

*Zu Seite 52, Fußnote 1.

Neue Forschungen machen es wahrscheinlich, daß die Benutzung von Lederstückchen an Stelle der Federkiele als Anreißtangenten bei deutschen und französischen Spinetts und Clavicymbeln erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Aufnahme kam, und zwar wird ihre Einführung — von einigen früheren Versuchen bei sog. »Bogenflügeln« abgesehen — dem berühmten flämischen Clavecinmacher Pascal Taskin zugeschrieben, der dies Prinzip i. J. 1768 bei seinem »Clavecin à peau de buffle« zuerst zur Anwendung brachte. (Cf. Ernest Closson's ausführlichen Aufsatz über T. in den „Sammelbänden der Internat. Musik-Gesellschaft", Bd. XII S. 234 f.) So besagt z. B. auch Gerbers „altes Lexikon", daß T. den Kielflügel „**durch Federn von Ochſenhaut, im Jahr 1768**" verbessert habe. Die Ausstattung mit Ledertangenten bei Instrumenten aus dem 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wäre hiernach auf erst nach dem Jahre 1770 vorgenommene Erneuerungen zurückzuführen — eine Ansicht, die nach unserer Meinung jedoch noch näherer Untersuchung bedarf oder, wie erwähnt, nur auf deutsche und französische Spinetts und Kielflügel einzuschränken ist, da das Vorkommen von Ledertangenten bei der überwiegenden Mehrzahl alter italienischer Cembali (vgl. z. B. No. 67—70 72–76, 81, 82, 84, 86, 87, 89, 90, 94 des Katalogs) immerhin auffällig erscheint.

Eine kurze, aber erschöpfende Anleitung zum Bekielen enthält J. S. Petris „Anleitung zur praktischen Musik" (Leipzig 1782, S. 368/69.)

*Zu Seite 83, Fußnote 1 (No. 66).

Statt des Wortes „Holzschnitt" in der 5. Zeile ist „Kupferstich" zu setzen. (Die schönen Kupfer in Mersennes „Harmonie universelle" und „Harmonicorum libri XII" sind von Henry le Roy gestochen.)

Zu Seite 84 (No. 66).

Ueber den sächsischen Hoforganisten August Nöringer, dessen eigentlicher Name Norminger war, vgl. Eitners Quellenlexikon Bd. VII, S. 212/13. Die Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt von ihm ein für die Herzogin Sophia von Sachsen geschriebenes „Tabulaturbuch auff dem Inftrumente" v. J. 1598 (Ms. Z 89), dessen genauen Titel O. Kinkeldey („Orgel und Klavier", S. 151/52) mitteilt.

Zu Seite 95 (No. 75).

Ein Seitenstück zu dem Cembalo No. 75 bildet ein ebenfalls dem 17. Jahrhundert angehörendes Spinett mit „gebrochenen" fis- und dis-Tasten in der Instrumentensammlung des Germanischen Museums zu Nürnberg (vgl. den betreff. „Wegweiser", Nürnberg 1910, S. 197).

*Zu Seite 96 (No. 80).

Der Kielflügel No. 80 ist anscheinend italienischen Ursprungs.

*Zu Seite 99 und 107 (No. 82 u. 90).

An Stelle der (von Kraus übernommenen) Bezeichnung »Arcicembalo« ist »Gravicembalo o Cembalone« zu setzen; die betreff. Instrumente waren große Kielflügel, die vom Orchesterdirigenten stehend gespielt wurden („Clavicembali da sonarsi ritto").

»Arcicembalo« (»Archicembalo«) nannte Nicola Vicentino (geb. 1511 zu Vicenza, gest. 1572 zu Rom) ein von ihm ca. 1550 konstruiertes sechsmanualiges Cembalo, das für alle Töne der drei antiken Tongeschlechter (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) mit besonderen Tasten versehen war und auf demselben Prinzip wie das von Domenico da Pesaro für Gioseffo Zarlino 1548 gebaute »Gravicembalo« (s. Seite 224 im 1. Bande des Katalogs) und das Luytonsche »Clavicymbalum universale« (ca. 1590; a. d. O., Seite 427) beruhte. Ein ebenfalls mit Vierteltönen ausgestattetes fünfmanualiges »Archicembalo« von Vito de' Trasuntini zu Venedig, i. J. 1606 für Camillo Gonzaga, conte di Novellara, gebaut, ist noch erhalten und befindet sich in der wertvollen Instrumentensammlung des „Liceo musicale" zu Bologna (No. 24).

Zu Seite 100 (No. 83).

Eine Kopie der Patentschrift und eine Photographie der dazu gehörigen Kupferstiche des »Clavecin brisé« von Marius befindet sich in der Museumsbibliothek. — Wenn Pougin sagt: „..on n'a retrouvé jusqu'à ce jour aucun specimen des fameux clavecins à maillets de Marius", so ist zu berücksichtigen, daß Marius fertige Hammerklaviere überhaupt nicht gebaut, sondern nur einige Modelle von Mechaniken verfertigt hat. (Vgl. Seite 224 im 1. Bande des Katalogs.)

*Zu Seite 108 (No. 91).

Das schöne Clavicymbel No. 91 ist, wie sich nachträglich herausgestellt hat, nicht von Joh. Gottfried Silbermann, sondern von Johann Heinrich Gräbner in Dresden 1774, vermutlich einem Schüler Gottfried Silbermanns, erbaut worden. Bei einer vorgenommenen Reparatur fand sich im Innern des Instruments folgende mit Bleistift geschriebene, auf Seite 661 des vorlieg. Katalogs nachgebildete Inschrift:

„*Johann Heinrich Gräbner.*
Fecit in Dresden 1774."

Ueber die Instrumentenbauer-Familie G. in Dresden enthält E. L. Gerbers „Neues Lexikon der Tonkünstler" (2. Theil, Leipzig 1812, Sp. 367/68) folgende Angaben, die G. A. Kläbes „Neuestem gelehrten Dresden" (Leipzig 1796, S. 47/48) entnommen sind:

„Gräbner (Johann Christoph) wahrscheinlich der Stammvater der unten folgenden Orgel- und Instrumentenmacher-Familie war gegen das Ende des 17. Jahrhunderts Orgelbauer zu Dresden, und verfertigte 1692 das Werk in der dasigen Johanniskirche von 11 Stimmen und 3 Bälgen.

Gräbner (Johann Heinrich) des vorhergehenden Sohn, war Hofklavierstimmer und Instrumentmacher zu Dresden. Seine Instrumente bestanden besonders in Klavecins, die seinen Ruhm bis Polen und Liefland verbreiteten. Er starb 1777.

Gräbner (Johann Gottfried) — der Sohn des vorhergehenden; die nöthigen Nachrichten giebt das a[lte] Lex[icon; 1. Theil, Leipzig 1790, Sp. 528] schon von ihm. (Churfürstl. Sächsischer Hofinstrumentmacher zu Dresden, geb. daselbst 1756; lernte bey seinem Vater, dem dasigen Hoforgel- und Instrumentmacher. Er verfertiget in Gesellschaft mit seinem Bruder Fortepiano, Doppelflügel mit und ohne Pfeifen und Klaviere, deren gute Arbeit und Ton gerühmet wird. Sein Meisterstück besitzt der Churfürst [Friedrich August III.] selbst.) Er fing 1786 an, mit seinem Bruder gemeinschaftlich, Fortepiano's in Flügelgestalt zu bauen, und 1796 waren schon 171 Instrumente dieser Art in alle Welt, selbst bis nach Cherson in der Krimm gegangen.

Gräbner (Wilhelm) der Bruder und Gehülfe des vorhergehenden, geb. zu Dresden 1757, theilte bis 1796 Arbeit, Ruhm und Gewinn mit selbigem.

Gräbner (Carl August) der Stiefbruder der beyden vorhergehenden, ebenfalls Instrumentmacher zu Dresden, geb. daselbst 1749, wurde gleichfalls von seinem Vater in seiner Kunst sehr frühzeitig unterrichtet, trennte sich aber nach seines Vaters Tode von seinen Brüdern, und arbeitete für sich allein. Auch er verfertigt seit 1787 flügelartige Fortepianos mit 3 Veränderungen, davon das erste der jetzige Hoforganist Kirsten zu Dresden besitzt. Da alles daran seiner Hände Arbeit ist; so konnte er 1796 erst 72 dergleichen verfertigte Instrumente zählen. Der Preis ist 100—150 Thlr."

Instrumente von Mitgliedern der Gräbner'schen Familie sind uns in anderen Sammlungen bisher nicht bekannt geworden.

Zu Seite 115.

Betreffs des von Pantaleon Hebenstreit konstruierten »Pantalon« oder »Pantoleon« s Seite 290 des vorlieg. Katalogs.

***Zu Seite 119.**

In der 7. Zeile des zweiten Abschnitts ist statt „des zweiten" „des dritten Jahrzehnts" zu lesen.

***Zu Seite 128, 131, 212, 245** (No. 108, 111, 112).

Alle drei Tafelklaviere sind anscheinend Fabrikate von Sébastien Erard, die von den betreffenden Firmen (Adam Beyer-London, M. & P. Meyer-Amsterdam) zum Vertrieb aus Paris bezogen waren.

Zu Seite 132 (No. 114).

Das betreff. Tafelklavier stammt aus dem Nonnenkloster Sta Grata in Bergamo.

Zu Seite 138 (No. 125).
Eine Sängerin Cristofali (= Cristofori) wirkte 1845 am Theater zu Reggio in Calabrien. (Vgl. „Allg. musik. Zeitung" 47. Jahrg., Sp. 76.)

***Zu Seite 142** (No. 130).
Wahrscheinlich gehörte das Firmenschild „*C. G. Friederici*" ursprünglich zu einem anderen Instrument als zu dem Tafelklavier No. 130; jedenfalls kommt als Erbauer Christian Gottlob Friederici (gest. im Januar 1805) nicht in Betracht, vielleicht sein Sohn Christian Ernst Wilhelm F. (s. Seite 230 im 1. Bande des Katalogs). Das Klavier muß einer späteren Zeit als 1804 angehören: abgesehen von dem sich bis f^4 erstreckenden Umfang[1]) und der verhältnismäßig vorgeschrittenen Mechanik deutet auch die Ausstattung im Biedermeierstil auf ca. 1825—30 als Entstehungszeit.

***Zu Seite 152** (No. 146).
Die oberen Bronzebeschläge und Metalleisten sind teilweise nicht original, sondern moderne Ergänzungen.

***Zu Seite 162, 212, 245** (No. 162).
Das betreff. Tafelklavier No. 162 ist Wiener Arbeit, so daß Samuel Meißner als Fabrikant, die Firma Brizzi & Niccolai in Florenz als Händler (oder Stimmstock-Lieferant?) anzusehen ist.

Zu Seite 168.
Einen Vorläufer der »Orphika« bildete ein im 17. Jahrhundert gebräuchliches tragbares Spinett. In der Kunstkammer des kurfürstl. sächsischen Schlosses zu Dresden befand sich nach Ph. Hainhofers Bericht[2]) v. J. 1629 „*ain instrument* [=Spinett] *mit 2 lidernen riemen am hals zu tragen, vnd im gehen auf dem clavier (so oben offen ist) zu spielen.*"

***Zu Seite 177** (No. 173).
Der betreff. Flügel ist — nach frdl. Auskunft des Herrn Kommerzienrats C. A. Pfeiffer in Stuttgart — anscheinend von Späth & Schmahl in Regensburg erbaut. (Vgl. Seite 197, 266 u. 269 im 1. Bande des Katalogs.)

Zu Seite 187 (No. 190).
Ein in der Ausstattung dem Hammerflügel No. 190 sehr ähnliches Instrument besitzt das Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg in einem Flügel von Joseph Böhm in Wien.

Zu Seite 194 und 206.
Der Hammerflügel No. 202 und die Klavierharfe No. 235 sind dem Deutschen Museum zu München gestiftet worden.

Zu Seite 200.
Ein »Claviorganum« ist auch in dem am 1. November 1590 zu Graz aufgenommenen Inventar der nachgelassenen Instrumente aus dem Besitz des Erzherzogs Carl von Oesterreich (1540—90), des Vaters Kaisers Ferdinand II., verzeichnet: „*. . . ein instrument mit möffingen faiten und verborgnen pfeifen, welches herr Leonhardt von Kheutschach . . verehrt hat, darzue ein trühel mit zwaien pläfspölgen und pleigewichten*" (Vgl. „Jahrbücher der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses", 7. Bd. pag XXI.)
Ein »Claviorganum« (Clavichord in Verbindung mit Orgel) von Valentin Zeiss in Linz a. d. J. 1639 befindet sich im Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg.

[1]) *Der auf Friederici bezügliche Hinweis am Schlusse der Fußnote auf Seite 143 ist zu streichen.
[2]) Vgl. Fußnote 2 auf Seite 410 des vorlieg. Katalogs.

Zu Seite 205/06.

Das Interesse, das Liszt an der Klavierharfe nahm, bestätigt folgender im Sommer 1883 an den Musikverleger G. Ricordi in Mailand gerichteter Brief[1]):

„Cher Monsieur Ricordi,

. . . . Donnerez-vous suite à ma proposition de renouveler le Claviharpe? Cette excellente invention de feu Dietz n'a malheureusement pas eu d'abord les chances de succès qu'elle méritait; mais je reste d'avis qu'on en pouvait faire un très profitable emploi et dans les orchestres et les salons. L'avantage de moduler, sans le secours, souvent équivoque, des pieds, est évident; de plus, la sonorité du Claviharpe a plus de vigueur que celle de la harpe. Donc il faut en faire de nouveau l'expérience que cette fois réussira, j'en suis persuadé. . .“

Zu Seite 211.

Ein Tafelklavier von Astor & Norwood-London besitzt auch Alfredo Keil in Lissabon (No. 87).

Zu Seite 212.

Einen auf einer anderen Vorlage beruhenden und auf 404 Nummern ergänzten Abdruck des Bruni'schen Inventars bietet J. B. Weckerlin in seinem Buche „Nouveau Musiciana“ (Paris 1890, p. 145 - 169); als Quelle diente dem Verfasser ein von ihm zufällig aufgefundenes geschriebenes Verzeichnis v. J. 1795 mit folgendem Titel: *„Etat des instruments de musique enlevés du dépôt national, rue Bergère, pour être transférés au Conservatoire, établi aux Menus, ainsi que ceux qui ont été délivrés ailleurs par ordre du Comité d'instruction publique et du ministre.“*

Zu Seite 215.

Henry John Tschudi Broadwood, geb. 1852 als zweiter Sohn Henry Fowler B.'s., starb am 9. Februar 1911 auf seinem Landgut Bone Hill bei St. Albans (in England).

Ein schönes zweimanualiges Harpsichord von Burkat Shudi & Johannes Broadwood (London 1775) gehört der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien.

Zu Seite 219.

Eine Nachbildung der Inschrift des Cristofori-Denksteins zu Florenz enthält Seite 112 von Hipkins' Buch „A description and history of the Pianoforte“ (London 1896)

Den Contrabass mit dem Zettel *„Bartolomeo Cristofori in Firenze 1715 | Primo“* [2]) besitzt jetzt das Conservatorium (R. Istituto L. Cherubini) zu Florenz (No. 19). In demselben Institut befinden sich außerdem verschiedene Streichinstrumente aus der ehemaligen Sammlung des Granprincipe Ferdinando dei Medici (vgl. Fußnote 1 auf Seite 219 im 1. Katalogbande): ein Violoncello v. J. 1660 (No. 3) und eine Violine v. J. 1662 (No. 2) von Nicola Amati, je eine Bratsche (No. 5) und ein Violoncello (No. 6) v. J. 1690 und eine Violine (No. 4) v. J. 1716 von Antonio Stradivari.

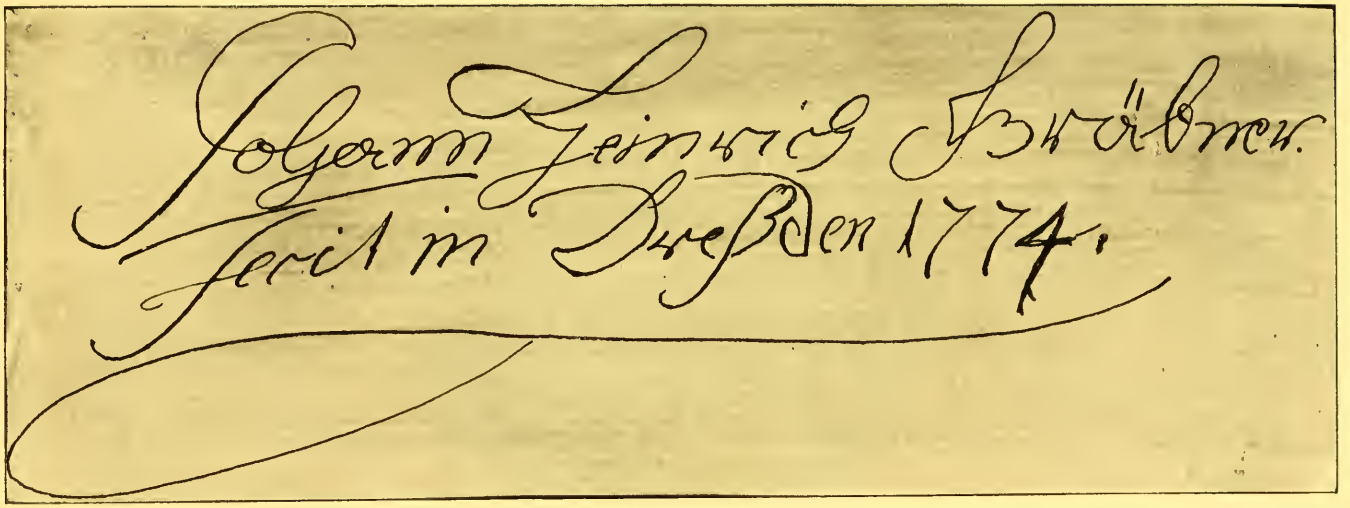
Zu Seite 220.

Johann Nicolaus Deckert wurde lt. Ausweis der Kirchenbücher am 21. Juni 1733 als Sohn des Bergmanns Heinrich Nicolaus D. und dessen Gattin Marthe geb. Minner (?) zu Großbreitenbach geboren. Verheiratet war er mit Johanne Christiane verw. Rauch geb. Wölcker. Sein Sohn Georg Nicolaus D. (geb. 26. Februar 1772, gest. 7. Juni 1844) war ebenfalls Instrumentenmacher.

---

[1]) Franz Liszts Briefe, gesammelt u. herausgeg. von La Mara (8. Band, Leipzig 1905, No. 436).

[2]) Ein Nachkomme dieses Bartolomeo C. war vielleicht ein Geigenbauer Joannes C., von dem eine Violine a. d. J. 1746 im Dezember 1911 bei Puttick & Simpson in London zur Versteigerung kam.



Inschrift zum Clavicymbel No. 91
von Johann Heinrich Gräbner, Dresden 1774.

Text: Seite 108 im 1. und Seite 657 im 2. Band des Katalogs.

Inschrift und Rosette zum Harpsichord No. 371
von Jacob Kirckman, London 1767.

Text: Seite 423 im 1. Band des Katalogs.

Zu Seite 220, Fußnote 2.

Auch J. B. Weckerlin ist im Irrtum, wenn er in seinem Buche „Nouveau Musiciana" (p. 145; vgl. ob., Bemerkung zu Seite 212) von einem „piano de Cristofori" spricht. Das betreff. Instrument (No. 159, *„par Christopher quater, de Capellio"*) ist lt. Gallay (l. c. p. 101) im Bruni'schen Inventar als *„par Christopher Q(u)anter, Londini fecit, 1784"* verzeichnet.

*Zu Seite 223.

Johann Christian Dietz (Vater) ist (nach dem Katalog des Brüsseler „Conservatoire", vol. IV p. 321) 1773 geboren und 1849 gestorben. Sein gleichnamiger Sohn ist 1804 geboren und starb i. J. 1888.

Je ein „Claviharpe" des Erfinders Joh. Christian D. v. J. 1814 (rep. 1867) besitzt ferner das „Conservatoire" zu Brüssel (No. 2513), des Sohnes *(„Dietz fils")* das „Nordiska Museet" zu Stockholm (No. 148; v. J. 1821. Vorausgesetzt, daß letztere Jahreszahl richtig gelesen ist, hätte Dietz fils bereits als 17jähriger Jüngling selbständig gearbeitet.)

Zu Seite 224.

Ein Spinett in rechteckiger Form (»Spinetta a tavola con tasti 50«) von Domenico da Pesaro gehörte zu der ehemaligen Sammlung Correr-Venedig (No. 112).

Zu Seite 225, Fußnote 1.

Das „Conservatoire" zu Brüssel besitzt ein drittes Clavecin von Johann Daniel Dulcken mit der Datierung „Brüssel 1769" (No. 2512).

Zu Seite 226.

Verschiedene Erard'sche »Pianos carrés« (Tafelklaviere) a. d. J. 1789, 1795, 1802, 1809, 1825 sind in der Sammlung René Savoye-Paris vertreten. Ein »Piano carré« v. J. 1806 gehört dem Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart. Ein »Piano carré« v. J. 1819 in Form eines Schreibpults befindet sich im „Conservatoire" zu Brüssel (No. 2522); das Instrument war früher im Besitze von François Josephe Fétis.

Zu Seite 229.

Ein schönes Spinett von Benedetto Floriano a. d. J. 1568 besitzt das Conservatorium (R. Istituto L. Cherubini) zu Florenz (No. 71).

Ueber die Instrumente von Christian Gottlob Friederici vgl. folgende Stelle aus einem am 10. November 1773 zu Hamburg geschriebenen Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach[1]): „ . . . *Die Fridericischen Claviorde haben bey mir einen grösseren Vorzug vor den Fritzischen und Hassischen*[2]) *wegen des Tractaments und wegen des Basses ohne Oktave*[3]), *welche ich nicht leiden kann Die Fortbiens*[4]) *sind sehr gut und ich verkaufe Viele davon.*"

Als letzte Trägerin des Namens Friederici in Gera verstarb im März 1912 im hohen Alter von 95 Jahren Luise F., eine Enkelin von Christian Gottlob F. (geb. 1750, gest. 1805) und Tochter von Christian Ernst Wilhelm F. (geb. 1782, gest. 1872). (Siehe „Zeitschrift f. Instrumentenbau", 32. Jahrg. S. 710.)

---

[1]) Abgedruckt in C. H. Bitters Buch: „Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach" (Berlin 1868; 1. Bd. S. 336). Herr Dr. G. Bornemann, Kustos des Bachhauses in Eisenach, hatte die Freundlichkeit, hierauf aufmerksam zu machen.

[2]) Ueber Barthold Fritz, einen „berühmten Inſtrumentmacher und Mechanikus zu Braunſchweig, geb. 1697, ſtarb daſelbſt im 70ſten Jahre ſeines Alters am 17. Jul. 1766" vgl. E. L. Gerbers „altes Lexicon" (1. Theil, Leipzig 1790, Sp. 456, über Albert und Hieronymus Albrecht Hass in Hamburg Seite 54 im des 1. Bande des Katalogs.

[3]) Vgl. hierüber Seite 49 im 1. Bande und den Nachtrag hierzu auf Seite 656 vorlieg. 2. Bandes des Katalogs.

[4]) Betreffs »Fortbien«(=Tafelklavier) s. Seite 117 im 1. Bande des Katalogs.

Zu Seite 236.

Ein bundfreies Clavichord von Chr. Gottlob Hubert aus den 1760er Jahren besitzt B. Klinkerfuss in Stuttgart.

*Richard Ibach (geb. 1812) starb im 77. Lebensjahre am 24. Oktober 1889; das Todesdatum 11. April 1903 bezieht sich auf dessen Sohn Richard Paul Ibach.

Zu Seite 240.

Charles Lemme jr. in Paris war auch Harfenmacher; eine schöne Pedalharfe von ihm befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 276). Der betreffende Zettel enthält folgenden Adreßvermerk: *„Rue d'Orléans No. 7 au Marais | à Paris"*.

Zu Seite 243.

Ein Harpsichord von Longman & Broderip besitzt das Conservatorio (R. Istituto L. Cherubini) zu Florenz (No. 74; im Katalog [p. 42] ist die Firma irrtümlich als *„Longman and Broadway"* zitiert).

Zu Seite 245, Fußnote 2.

Christian Nonnemacker war auch Lautenmacher. Eine Pandurina von ihm a. d. J. 1737 gehört T. W. Taphouse und war 1904 auf der „Loan-Exhibition" zu London ausgestellt (cf. Catalogue p. 138). – Eine Tischlerfamilie namens Nonnenmacher war (nach v. Lütgendorff, 2. Aufl., S. 594) im 18. Jahrhundert zu Prag ansässig.

Zu Seite 246.

Johann Müller figuriert in den Verzeichnissen der von der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin veranstalteten Ausstellungen ferner: 1808 (wie 1806), 1813 mit einem Fortepiano, 1818 mit einem aufrechtstehenden Fortepiano von Mahagoniholz, mit Bronze verziert, 1824 mit einem aufrechtstehenden Fortepiano in Lyraform (auch 1840) und einem Pianoforte in Flügelform.

Vgl. „Zeitschrift f. Instrumentenbau", 32. Jahrg., S. 1089 u. 1129.

Zu Seite 250.

Ein Papesches Tafelklavier v. J. 1840 gehört dem Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart (No. 23).

Zu Seite 254.

Einen ebenfalls im Empirestil ausgestatteten Hammerflügel von Jacob Rohmann mit der Signierung *„Königl. Preufs. Hof-Instrumentenmacher | Jacob Rohmann | in Breslau"*[1]) besitzt das „Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer" zu Breslau (Inv.-No. 223: 01).

*Zu Seite 257.

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Todesjahrs Hans Ruckers d. Aelt. fand der Verfasser des Katalogs in einem Vermerk in den „Liggere van Sint-Jacobskerk" zu Antwerpen aus den Jahren 1623—26, mitgeteilt in dem großen Werke „De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucas Gilde" von Ph. Rombouts und Th. van Lerius (vol. I, p. 476): *„Adi, 5 october, aen meefter Hans Ruckers, voor een jaer gaige van het ftellen van de orgele, verfchenen St-Jan 1623, daermede hem afgedanckt, 30 gulden."* Aus letzterem Hinweis („danach ihm abgedankt")

[1]) Die teilweise verblaßte Inschrift zum Hammerflügel No. 197 (vgl. die Nachbildung auf Seite 255 im 1. Bande) ist hiernach zu ergänzen.

geht hervor, daß Hans R. seines Amtes als Instandhalter der St. Jakobsorgel i. J. 1623 enthoben wurde, und zwar offenbar seines hohen Alters wegen, da er damals bereits über siebzig Jahre alt gewesen sein muß. Sein Nachfolger wurde sein gleichnamiger Sohn Hans (Johannes) R. d. Jüng., der dieses Amt bis zu seinem Ende September 1642 erfolgten Tode inne hatte. Wahrscheinlich ist Hans R. d. Aelt. bald nach dem Jahre 1623 gestorben; jedenfalls bestätigt aber obige Eintragung, daß er 1623 noch am Leben war.

Vgl. hierzu des Verfassers Aufsatz „A propos de la question de l'année de la mort de Hans Ruckers, le vieux" im „Guide musical" (1911, vol. LVII, No. 43) als Entgegnung auf einen Artikel von Ernest Closson-Brüssel in No 38/39 derselben Zeitschrift.

Zu dem Verzeichnis von Ruckers-Instrumenten in Grove's „Dictionary" ist bei Hans R. d. Aelt. nachzutragen: ein Virginal v. J. 1620 im Besitz von Alfredo Keil-Lissabon (No. 84) und ein (undatiertes) Clavecin im Museum des „Conservatoire" zu Brüssel (No. 2510). – Eine ausführliche, die vielen Irrtümer der Grove'schen Aufzählung berichtigende Zusammenstellung aller noch erhaltener Instrumente der verschiedenen Mitglieder der Familie Ruckers bereitet der Verfasser des Katalogs vor.

Zu Seite 259.

In der Speier'schen „Musikalischen Real-Zeitung für das Jahr 1788" findet sich in Sp. 152 folgende interessante

„Anzeige.

Der Hof-Orgel- und Instrumentenmacher, Joh. Georg Schenk, zu Weimar, verfertiget folgende musikalische Instrumente für die beigesetzten Preise, und sucht alle Bestellungen in der versprochenen Zeit nach Möglichkeit zu expediren. 1. Fortepiano, im Flügelformat, welche eine ganz eigenthümliche Einrichtung haben, indem das Fortissimo und Pianissimo allein in der Gewalt der Finger liegt, und für den Ausdruck des Smorzando und Crescendo gar keinen Wunsch mehr übrig läßt. Das Touchement ist leicht und prompt, und die Dämpfung vortreflich. Mit einem simpeln Körper kosten solche 18 Karolin, wenn derselbe aber fournirt wird 24 Karolin mit einem besondern scharfen Ton vermehrt, 25 Karolin, und mit einem vorzüglich schönen Flügelton, der vermittelst eines elastischen Leders erhalten wird, das sehr dauerhaft ist 28 Karolin. 2. Fortepiano, in Klavierformat, mit einem überaus angenehmen und süßen Ton, nach dem besten Geschmack von Nußbaumen Holz gearbeitet, kosten 6 Karolin, von Mahagoniholz aber 8 Karolin. 3. Simple bundfreie Klaviere mit einem hellen singenden Ton, und sehr fleißig und fein gearbeitet von Nußbaumen Holz 8 Karolin."

Ein Schenk'sches Tafelklavier v. J. 1817, das aus dem Besitz von Albert Lortzings Familie stammt, gehört zu der Instrumentensammlung des Bachhauses zu Eisenach (No. 72).

Zu Seite 260.

Ueber die Vorfahren von Johann David Schiedmayer, der übrigens nach Ausweis der Kirchenbücher von St. Sebald am 24. (nicht 20.) März 1805 zu Nürnberg gestorben ist, vgl. die Jubiläumsschrift von A. Eisenmann „Schiedmayer & Söhne 1809–1909". – Eine „Anleitung zur. Kenntnis des Fortepiano, besonders derjenigen von Dieudonné & Schiedmayer in Stuttgart" erschien 1824 im Selbstverlage zu Stuttgart.[1])

Ein bundfreies Clavichord von Sch. in Neustadt a. d. Außig v. J. 1782 ist im Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart (No. 2)

Zu Seite 262.

Ein kleines Hammerklavier mit 5 Registern von Joh. Mathäus Schmahl in Ulm befindet sich im Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart (No. 10).

[1]) Ein Exemplar hiervon befindet sich in der Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien (No. 2586/E 4). – Ein Tafelklavier von Dieudonné & Schiedmayer-Stuttgart besitzt das historische Museum zu Basel (No. 232).

*Zu Seite 266.

Der prächtige zweimanualige Silbermann'sche Kielflügel im Bachhaus zu Eisenach (No. 67) wird als Arbeit Gottfried Silbermanns bezeichnet.

Zu Seite 269.

Ein Tangentenflügel von Späth & Schmahl-Regensburg ist ferner in der Instrumentensammlung des Bachhauses zu Eisenach (No. 69) vertreten.

Wahrscheinlich war auch *„un grand piano en forme de clavecin, en bois de noyer, fait à Ratisbonne, par Spath Schmahl"*, der im Pariser Inventar v. J. 1795 als No. 404 figuriert, ein Tangentenflügel. (Cf. Weckerlin, „Nouveau Musiciana", p. 169.)

Zu Seite 270.

In dem 1772 anonym erschienenen, von Paul v. Stetten verfaßten Buche „die vornehmsten Merkwürdigkeiten, der Reichs-Stadt Augsburg" heißt es in dem Abschnitt „Kunstsachen und andere Curiositäten" (Seite 25):

„Hr. J. A. Stein, Orgelmacher, verfertiget Orgeln, Clavicembel, Claviere, die von ihm erfundene Melodica ꝛc. Man sieht auch dermalen bey ihme ein Clavicembel von besonderer Zusammensetzung und Wirkung, wohnt am vordern Lech."

Zu Seite 273.

Von Johann Andreas Stein besitzt das Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart ein kleines Hammerklavier v. J. 1785 (No. 12) und einen Hammerflügel v. J. 1788 (No. 11).

Zu Seite 277.

Ein älterer Hammerflügel von Nannette Streicher gehört ferner B. Klinckerfuß in Stuttgart.

Nannette Streichers Tochter Sophia Barbara (geb. am 24. Februar 1797) verheiratete sich mit dem späteren Generalsuperintendenten Pauer und wurde die Mutter des Pianisten Ernst Pauer (geb. 1826 zu Wien, gest. 1905 zu Jugenheim bei Darmstadt), dessen Sohn der Pianist Max P. (geb. 1866 zu London) ist.

Zu Seite 278.

Auguste geb. André, Johann Baptist Streichers Gattin, wurde nach der Inschrift des gemeinsamen Ehrengrabes auf dem Wiener Zentralfriedhof am 20. Juni 1802 zu Offenbach a. M. geboren und starb am 1. Juli 1847 zu Wien.

Ein mit No. 202 übereinstimmender oberschlägiger Hammerflügel von J. B. Streicher befindet sich im Bachhaus zu Eisenach (No. 73).

Zu Seite 280.

*Friedrich Ehrbar übernahm i. J. 1857 die Fabrik seines Arbeitgebers Eduard Seuffert. E. starb am 23. Februar 1905 auf seinem Gute Hart bei Gloggnitz (u. d. Enns, 1½ Meilen von Wiener-Neustadt entfernt).

Je ein Tafelklavier von Johann Gottlob Wagner-Dresden befindet sich in der Sammlung des „Conservatoire" zu Brüssel (v. 24. Decbr. 1783; No. 1628) und im Bachhaus zu Eisenach (v. 12. Decbr. 1788; No. 71).

Ein k. k. Hoforgelbauer Franz Walter, wahrscheinlich ein Vorfahre Anton W.s, starb 1733 im 77. Lebensjahre zu Wien. Anton Walter ist 1751 geboren und starb 75 Jahre alt am 11. April 1826 zu Wien.

Vgl. C. F. Pohls Haydn-Biographie, 1. Band, S. 157.

Zu Seite 283.

Ein im Empirestil ausgestatteter Pyramiden-Flügel von Anton Walter & Sohn befindet sich im österreich. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

Zu Seite 284.

Ein schönes Cembalo von Girolamo Zenti wurde i. J. 1753 zu Paris zum Kauf ausgeboten. Die hierauf bezügl. Anzeige in der „Affiches, annonces, et avis divers" lautet: *„Un clavecin à ravallement de Gerolamo de Sentis. L'enlèvement des Sabines est peint en dehors et de grands morceaux d'architecture ornent le dedans. On s'adressera, au Sr Waters ou à Mlle Fel, rue Saint-Thomas-du Louvre, près de l'hôtel de Longueville, 26 février 1753"*[1])

Zu Seite 289.

Ueber die innere Einrichtung der »Positive« vgl. J. S. Petri, „Anleitung zur practischen Musik" (2. Aufl., Leipzig 1782, S. 365/66).

*Zu Seite 328 (No. 299).

Die Hildebrand'sche Orgel der Wenzelskirche zu Naumburg a. S. ist 1744—46 erbaut worden.

(Vgl. hierzu auch die Berichtigung zu Seite 362 auf Seite 668 des vorlieg. Katalogs. Ueber weitere Umbauten der betreff. Orgel s. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 31. Jahrg. S 1249.)

Zu Seite 332 (No. 311).

Das betreff. Regal stammt aus der Marienkirche zu Danzig. (Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 13. Jahrg. S. 396.)

Zu Seite 336.

Das Patent von Greniés »Orgue expressif« ist vom 23. Juni 1810 datiert.

Zu Seite 337.

Eine Schlimbach'sche »Aeoline« mit einem Klaviaturumfang von Contra-A—c^3 besitzt das bayr Nationalmuseum zu München.

Auf Eschenbachs und Schlimbachs (Druckluft-) »Aeoline« v. J. 1810 folgten zunächst das »Aeolodicon« von Voit in Schweinfurt (1813) und 1815 das zuerst mit einem Reservebalg vervollkommnete »Aeolodicon« von J. D. Buschmann in Frankenthal. (Siehe „Zeitschrift f. Instrumentenbau", 32. Jhg. S. 1055.) Ein »Aeolodicon« von Reich, Mechaniker aus Fürth bei Nürnberg (1820), ist in der „Allg. musik. Zeitung" (Jhg. 22, Sp. 267) erwähnt.

Für Verbesserungen des »Aeolodicon« erhielten Michael Joseph Kinderfreund und Wenzel in Prag am 4. August 1826 ein österreichisches Patent auf fünf Jahre. Ein vervollkommnetes »Aeolodicon« war ferner die 1826 von dem Klaviermacher Carl Schmidt in Preßburg erfundene »Clav-Aeoline« (siehe „Allg. musik. Zeitung", 28 Jahrg. Sp. 695).

Zu Seite 353.

Die Bezeichnung »Mundharmonika« führte auch bereits die alte Maultrommel (Aura, Brummeisen oder Judenharfe); vgl. „Allg. musik. Zeitung", 9. Jahrg. (1807), Sp. 262

Das von dem Wiener Orgelmacher Zyrill Demian und seinen Söhnen Karl und Guido erfundene »Accordion« wurde am 23. Mai 1829 patentiert; das Instrument war an der Bodenplatte mit fünf Tasten versehen. Knöpfe an Stelle der Tasten wandten zuerst Tischler F. Bichler und Uhrmacher Heinrich Klein in Wien an, die hierfür am 22. Oktober 1834 ein österreich. Patent erhielten.

(Nach frdl. Mitteilung des Herrn Ingenieurs Franz M. Feldhaus-Friedenau.)

[1]) Cf. Eug. de Bricqueville, Les ventes d'instruments de musique, Paris 1908, p. 8.

Zu Seite 355.

Der von Jacob Alexandre für Liszt gebaute Riesenflügel — eine Kombination eines großen Pedalharmoniums mit einem Pianoforte —, der früher in Liszts Wohnung auf der Altenburg zu Weimar stand, ist jetzt im Gebäude der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien aufgestellt. (Vgl. die ausführliche Beschreibung des Instruments in Richard Pohls Buche über Franz Liszt, Leipzig 1883, S. 65—71.)

Zu Seite 362.

*Der Geburtsort von Christian Gottlob Schlag ist das Dorf Staschwitz (Kreis Zeitz, Regierungsbezirk Merseburg). Sein ältester Sohn Theodor wurde am 22. April 1847 zu Schweidnitz geboren und starb am 2. Mai 1912. Oskar Sch. trat i. J. 1906 in den Ruhestand. Die jetzigen Inhaber der 1903 gegründeten Kommanditgesellschaft „Schlag & Söhne" sind Reinhold und Bruno, Söhne von Theodor Sch.

Vgl. „Zeitschrift für Instrumentenbau", 32. Jahrg. S. 985.

Der Orgelbauer Schweinefleisch hatte die Vornamen Johann Christian Immanuel. Nach beendeter Lehrzeit arbeitete er u. a. bei dem Leipziger Meister Zacharias Hildebrand als Gehülfe, wie es folgende Zettelinschrift bestätigt, die gelegentlich der i. J. 1911 erfolgten Reparatur der Orgel der Wenzelskirche zu Naumburg a. S. im Innern einer Holzpfeife entdeckt wurde:

„Ich Johann Christian Immanuel Schweinefleisch, Orgelmacher Geselle Von Altenburg gebürtig gelernt bey dem Hoff und Land Orgelbauer Hr. Trosten, hat dass Werck helffen bauen Von Anno 1744 bis dahin 1746, dass ist solches fertig worden. Der Principal hat geheiffen Hr. Hildebrand aus Leipzig.

Naumburg i. der Marckt Kirche

Anno 1746 den 16. Juny."

In Forkels „Musikalischem Almanach auf das Jahr 1782" heißt es S. 200: „Schweinfleiſch (–) Inſtrumentenmacher in Leipzig. Seine Claviere [Clavichords] werden ſehr geſchätzt."

Zu Seite 369.

Betreffs Zacharias Tayssner (Theussner) s. auch J. G. Walthers „Musicalisches Lexicon" (Leipzig, 1732), Sp. 605.

*Zu Seite 374.

Die beiden in Gerberts Werk „De cantu et musica sacra" veröffentlichten Codices gehören nicht dem 9., sondern erst dem 13. Jahrhundert an. (Vgl. hierzu Fußnote 1 auf Seite 329 und Fußnote 2 auf Seite 371 des vorlieg. Bandes.)

Zu Seite 375, Fußnote.

Als Quelle für die Angaben über die Saitenstimmung der Radleier vgl. Diderot & d'Alembert, „Encyclopédie" (Article „Lutherie", planche V).

Zu Seite 376.

Ueber Joseph Haydns für König Ferdinand IV. von Neapel geschriebene Kompositionen für die Radleier s. die Fußnote auf Seite 408 des vorliegenden Katalogs.

Zwei vermutlich noch dem 16. Jahrhundert angehörende Radleiern befinden sich in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este zu Wien (No. 114 u. 115).

Zu Seite 382, Fußnote 1.

Auch in der von Bartolomeo Cristofori verwalteten Sammlung des Granprincipe Ferdinando di Medici zu Florenz war ein »Geigenwerk« vertreten (No. 29 des Inventars: *„Un Cimbalo con' tastatura d'avorio, con' invenzione di cinque Ruote per toccar le corde di budella ad'uso d'una ghironda, tinto di ros o, e filettato d'oro. . ."* etc. (Cf. Leto Puliti, l. c. pag. 103.)

*Das jetzt im Museum des „Conservatoire de musique" zu Brüssel befindliche »Geigenwerk« (No. 2485) ist mit dem von A. J. Hipkins („The Pianoforte", p 95) erwähnten spanischen Instrument aus der Kathedrale zu Toledo identisch; der Name des Erbauers lautet jedoch nicht, wie dort und Seite 383 des Katalogs irrtümlich angegeben, „Fruchador" sondern Truchado. (Vgl. V. Ch. Mahillons Katalog, vol. 4e p. 286–291. Der betreff. Aufsatz von Ernest Closson erschien im Jahrgang 1904 der Brüsseler Zeitschrift „Le Guide musical".)

Zu Seite 383.

*In der 2. Zeile des zweiten Abschnitts lies Le Voir, in der 7. Zeile Gottfried (statt: Johann) Hohlfeld.

Gerbers „Altes Lexikon" (2. Theil Sp. 294) nennt ferner Georg Matthias Riesch zu Ilmenau in Thüringen (geb. um 1710) als Erbauer eines »Gambenwerks«, für das er um 1756 eine Sonate in Nürnberg veröffentlichte.

Zu Seite 384 (No. 347).

Das »Piano Quatuor« von Gustave Baudet erhielt (nach dem Brüsseler Katalog vol. 4e p. 291) am 26. Juli 1865 das französische Patent No. 68168 und am 21. Mai 1873 ein weiteres Patent („brevet de perfectionnement") No. 99311.

Zu Seite 385 (No. 349).

Henry Müller-Braunau konstruierte auch Pedalzithern, die ihm anscheinend die Anregung zu seinem »Pentaphon« gaben. (Vgl. H. Kennedy, „die Zither", S. 86.)

Zu Seite 387.

Als ein Vorläufer der Franklin'schen Glas-Harmonika ist auch das „Klavier von auserlesenen Gläsern durch drey Octaven" zu erwähnen, das Carl Ludwig Weissflock, Kammermusikus am fürstl. Zerbster Hofe, i. J. 1731 konstruierte. (Vgl. Gerbers „altes Lexikon", 2. Theil Sp. 791.)

Zu Seite 389, Fußnote.

Auch Beethoven verwendet einmal die Glasharmonika, und zwar in der 1815 geschriebenen Musik zu Dunckers Drama „Leonore Prohaska" (im Melodram No. 3. Vgl. die Breitkopf & Härtel'sche Gesamtausgabe, Serie XXV No. 272 [S. 240]).

*Zu Seite 395 f.

Vgl. hierzu den Aufsatz „Glasmaterial für Musikinstrumente und physikalisch-akustisches Studium" von Gustav Adolf Buschmann-Hamburg in der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (32. Jahrg. S. 272 f.), in dem der Verfasser — ein Enkel von Johann David B., des Erfinders des »Terpodion« — auch über die im Katalog als „Friktionsinstrumente nach Chladni'schem Prinzip" bezeichneten Reibungsinstrumente manche bisherigen Irrtümer aufklärende Angaben bringt und namentlich die bisher angenommene Priorität E. F. Chladnis auf diesem Gebiete auf das historisch richtige Maß zurückführt. — Als erstes Friktionsinstrument mit „sangbarem", d. h. modulationsfähigem Ton ist die 1789 erfundene »Metallorgel« des berühmten Instrumentenmachers Charles Clagget in London zu betrachten, bei der das Prinzip der i. J. 1711 von dem englischen Hoflautenisten John Store erfundenen Stimmgabel auf ein mit einem Metallzylinder ausgestattetes Klavierinstrument übertragen war; eine Nachahmung hiervon war u. a. das »Melodicon« des Kopenhageners Peter Rieffelsen (nicht Rieffelstein!). Bei seinen Versuchen mit Klangstäben und -platten, die ihn zur Entdeckung der Sichtbarmachung der sog. Klangfiguren führten, fußte Chladni auf dem Prinzip der von Johann Wilde in St. Petersburg 1744 erfundenen »Nagelgeige« (»Eisen- oder Stiftgeige«, s. Seite 408 f. im 1. Bande des Katalogs). Bei seinem 1790 gebauten »Euphon« diente ihm ferner die Einrichtung der alten »Holz- oder Strohfiedel« als

Modell, nur daß er (an Stelle der hölzernen) eiserne Stäbe als Klangerreger benutzte. „Im Jahre 1800 hatte Chladni seine »Euphon«-Konstruktion mit einer Klaviatur und einem gläsernen Zylinder in Verbindung gebracht, mit der Umänderung, daß anstatt der festgekitteten Glasröhren leicht bewegliche hölzerne, mit Tuch belegte Anhängsel verwendet waren, welche mittels angebundener Bindfadenschleifen an die Tasten der Klaviatur gehängt wurden. Ueber diesem betuchten Anhängsel lag der Glaszylinder, welcher für den Spielgebrauch erst mit Wasser benetzt werden mußte, ebenso wie die betuchten Anhängsel. Mit diesem ersten unvollkommenen Versuch behauptete Chladni das erste ausdrucksfähige Tasteninstrument erfunden zu haben. Er gab ihm den Namen »Clavicylinder«, weil nach seiner Auffassung eine Klaviatur und ein gläserner Zylinder die hauptsächlichsten Bestandteile waren. . . Im Jahre 1811 kaufte der Instrumentenbauer Luigi Concone in Turin von Chladni die Clavicylinder-Erfindung an. Aber was Chladni von diesem geschickten Künstler für seinen Clavicylinder erwartete, ging nicht in Erfüllung. So sind auch nur wenig Instrumente von Concone angefertigt worden . . . .“ etc. (Vgl. No. 356, Seite 398 im 1. Bande des Katalogs.)

Zu Seite 398, Fußnote 1.

Quelle: Chladnis Selbstbiographie in der Zeitschrift „Caecilia“, Bd. VI (Mainz 1827), Seite 304.

Zu Seite 403 (No. 360).

*Lt. freundl. Mitteilung des Herrn Friedrich Kaufmann in Frankfurt a. M. hat sein Großvater Johann Friedrich Kaufmann überhaupt nur ein einziges Exemplar des von ihm erfundenen »Harmonichord« gebaut, das sich jetzt im Besitze des Herrn K. befindet. Das vorlieg. Instrument No. 360 ist s. Zt. von einem Gehülfen, der die Absicht hatte, es mit seiner Frau für Konzertzwecke zu benutzen, hinter dem Rücken seines Prinzipals angefertigt worden; doch kam der Gehülfe mit der schwierigen Konstruktion nicht zustande, und das unvollendete Instrument wurde später von K. angekauft.

Zu Seite 408.

Johann Wilde (s. über ihn auch Seite 532 im vorlieg. 2. Bande) war während seines Leipziger Aufenthalts mit Joh. Sebastian Bach befreundet. (Vgl. Gerbers „altes Lexikon“, 1. Theil Sp. 491/92.)

Zu Seite 412.

»Pianos-Quatuor« von G. Baudet befinden sich ferner im Museum des „Conservatoire“ zu Brüssel (No. 2486) und im Deutschen Museum zu München.

Zu Seite 413.

Daniel Loeschman & James Allwright in London erhielten – lt. freundl. Mitteilung des Herrn Ingenieurs Franz M. Feldhaus in Friedenau – für das »Terpodion« am 17. Januar 1821 das englische Patent No. 4637.

Zu Seite 414.

Ein »Claviorganum« von G. Diez (Zwingenberg 1792) besitzt das Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart.

Ein gestoch. Zettel von F. Feury v. J. 1746 ist in de Wits „Geigenzettel alter Meister“ (2. Teil, Tafel 9 No. 98) nachgebildet.

Zu Seite 417 u. 418.

Eine (undatierte) »Vielle en luth« von F. Feury besitzt ferner R. Savoye-Paris; desgl. zwei derartige Instrumente von Pierre Louvet a. d. J. 1735 u. 1753 und eine »Vielle en guitare« von Georges Louvet (Lyon 1733).

Die in der Sammlung Rothschild-Wien befindliche »Vielle« von P. Louvet ist mit prächtigen Elfenbein- und Schildpatt-Intarsien im Renaissancestil verziert und als vielleicht schönstes noch erhaltenes Exemplar einer Radleier zu bezeichnen.

Zu Seite 424 (No. 371).

Nachbildung der Inschrift und Rosette zum Harpsichord No. 371 s. auf Seite 662 des vorlieg. Bandes.

Zu Seite 426 (No. 372 u. 373).

Glockenklaviere waren schon im 17. Jahrhundert bekannt. Vgl. Ph. Hainhofers Bericht über die kurfürstl sächs. Kunstkammer v. J. 1629 (s. Fußnote 2 auf Seite 410 des vorlieg. Katalogs): *„Ain clavier instrument mit 42 glöcklen, sehr lieblich."*

Zu Seite 427 (No. 75).

Vgl. hierzu den Aufsatz von A. Koczirz „zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels" in den „Sammelbänden der Internat. Musik-Gesellschaft", Bd. IX. S. 565 f.

Zu Seite 428.

Auch zwei der berühmtesten Klaviermacher des 18. Jahrhunderts, Burkat Shudi in London und Pascal Taskin in Paris, bauten Kielflügel, die zum An- und Abstellen der einzelnen Saitenchöre anstatt der Registerzüge mit Pedaltritten nach Art der Pianoforte versehen waren.

In der Salzburger Zeitung vom 6. August 1765 ist folgender Bericht aus London vom 5. Juli enthalten: „Der allhiesige sehr berühmte Claviermacher Burkard Thudy [sic], ein geborner Schweizer, hatte die Ehre, für Seine Königl. Preuß. Majestät [Friedrich den Großen] einen Flügel mit zwey Manuals zu verfertigen, welches von Allen, die es sahen, sehr bewundert worden. Man hat es als etwas Außerordentliches bemerkt, daß Herr Thudy alle die Register in ein Pedal angebracht, so daß sie durch das Treten so nach einander können abgezogen und das Abnehmen und Zunehmen des Tones dadurch nach Belieben kann genommen werden, welches *crescendo* und *decrescendo* die Herren Clavieristen sich längst gewünscht. Herr Thudy hatte außerdem den guten Bedacht genommen, seinen außerordentlichen Flügel durch den außerordentlichsten Clavierspieler dieser Welt das erste Mal spielen zu lassen, nämlich durch den sehr berühmten sieben- oder neunjährigen Musikmeister Wolfg. Mozart,[1]) bewunderungswürdigen Sohn des Salzb. Herrn Kapellmeisters L. Mozart. Es war ganz etwas Bezauberndes, die vierzehn Jahre alte Schwester dieses kleinen Virtuosen mit der erstaunlichsten Festigkeit die schwersten Sonaten auf dem Flügel abspielen, und ihren Bruder auf einem andern Flügel solche aus dem Stegreife accompagniren zu hören. Beyde thun Wunder!...."[2])

Eine Anzeige der Pariser „Affiches, annonces, et avis divers" v. J. 1782 lautet:[3]) „Clavecin de [Jean] Couchet refait à neuf et mis à grand rav[alement] par P. Taskin, avec des peintures précieuses et mécaniques au pied pour varier le jeu de 10 à 12 manières (décès de M. Demarville, receveur général des finances, rue du Sentier."

[1]) Mozart war damals neun Jahre alt.

[2]) Abgedruckt in der Biographie W. A. Mozart's von Georg Nicolaus v. Nissen (Leipzig 1828, S. 78 79).

[3]) Cf. Eug. de Bricqueville, „Les ventes d'instruments de musique au XVIIIe siècle", Paris 1908, p. 16.

Neue Erwerbungen von Tasteninstrumenten.

(Beschreibungen enthält der 3. Band des Katalogs.)

No. 1093. **Doppel-Virginal** von Andreas Ruckers, Antwerpen 1644.

No. 1094. **Spinett** von Haworth (Charles Haward, London) 1687.

No. 1095. Vorderstimmiges **Tafelklavier** von L. Kulmbach, Heilbronn a. N. ca. 1820.

No. 1096. Aufrechter **Hammerflügel** in Lyraform von Wachtl, Bleyer & Seuffert, Wien (1810).

No. 1097. **Hammerflügel** von Nannette Streicher, Wien ca. 1820.

No. 1098. **Hausorgel** in Verbindung mit Schreibsekretär. Süddeutsche Arbeit um 1820.

No. 1099. **Radleier.** Deutsche Arbeit aus dem 18. Jahrhundert.

No. 1100. **Melodion.** (Friktionsinstrument mit Klaviatur, ähnlich dem Dietz'schen Melodion No. 357.) Deutsche Arbeit, ca. 1825.

Zu der Aufzählung der Kataloge öffentlicher und privater Instrumentensammlungen auf Seite 433 f. im 1. Bande des Katalogs ist nachzutragen:

Darmstadt.

Großherzogl. hessisches Landesmuseum. Führer durch die Kunst- und historischen Sammlungen. Mit 48 Tafeln. Darmstadt 1908.

Seite 64–66: Sammlung der Musikinstrumente (Raum 29).

Eisenach.

[Bornemann, G. u. E. Buhle], Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach. [Leipzig 1911.]

Im „Bach-Jahrbuch", 8. Jahrgang, S. 109 f. Zuerst veröffentlicht im „Programmbuch des kleinen Bachfestes 1911 in Eisenach".

Florenz.

Bargagna, Leto. Gli strumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istituto L. Cherubini a Firenze. Con 12 tavole. Firenze [1911].

Kopenhagen.

Hammerich, Angul. Das musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog, deutsch von Erna Bobé. Mit 179 Illustrationen. Kopenhagen 1911.

Lissabon.

Breve Noticia dos Instrumentos de musica antigos e modernos da Collecçao [Alfredo] Keil. 1904, Lisboa.

Nürnberg.

Die Kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Wegweiser für die Besucher. Nürnberg 1910.
Seite 194—198: Musikinstrumente (Saal 92).

Paris.

Catalogue officiel des Collections du Conservatoire national des Arts et Métiers. 2e fascicule: Physique. Paris 1905.
Page 62 à 79: Acoustique. — Page 71 à 78: Instruments de musique.

Stockholm.

Nordiska Museet. Musikafdelningen. Vägledning utarbetad af Hedvig Boivie. Stockholm [1912].

*

Von weiteren Museen, die Instrumentensammlungen besitzen, seien genannt:

Braunschweig, Städtisches Museum.
Innsbruck, Tiroler Landes-Museum Ferdinandeum.
Klagenfurt, Landes-Museum Rudolfinum.
Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollernsches Museum für Wissenschaft und Kunst.

Zu Seite 437—439.

Eine von † C. C. Snoeck in Gent nach dem Verkauf seiner beiden ersten großen Sammlungen nach Berlin und Brüssel zusammengebrachte dritte Sammlung wurde von der russischen Regierung als Grundstock für eine staatliche Instrumentensammlung in St. Petersburg erworben.

Die Sammlung von Luigi Arrigoni-Mailand wurde 1881 zu Paris versteigert. (Gedruckter Katalog: „Catalogue des instruments de musique anciens, rares et curieux . . . ayant figuré à l'Exposition nationale italienne dont la vente aura lieu Hôtel Drouot . . . le 19 Décembre 1881. Paris — 1881".)

Carl Claudius, früher in Malmö, wohnt jetzt in Kopenhagen. Einen Teil seiner Instrumentensammlung stiftete er den Musikhistorischen Museen zu Kopenhagen, Stockholm und Christiania.

Luigi-Francesco Valdrighi (gest. 1899 zu Modena) schenkte seine Instrumentensammlung dem Museo civico seiner Vaterstadt.

Bemerkenswerte Privatsammlungen besitzen in Deutschland Wilhelm Rück in Nürnberg und A. Klinkerfuß in Stuttgart.

REGISTER DER ABBILDUNGEN.

ABBILDUNGEN VON INSTRUMENTEN.

Zupfinstrumente.

Harfen.

No. 375. (Einfache) Harfe aus dem 16. oder 17. Jahrhundert 19
„ 381. Chromatische Harfe aus dem 17. Jahrhundert 19
„ 382. Große chromatische Harfe v. Giov. Vettorazzo, Vicenza 1793 . . . 20
„ 384. Doppelharfe aus dem 17. Jahrhundert 25
„ 385. Kleine Doppelharfe aus dem 18. Jahrhundert 19
„ 386. Spitzharfe v. Ant. Migliai, Florenz 1703. 26
„ 387. Spitzharfe v. Theod. Viecker, Querfurth 1720 26
„ 388. Spitzharfe a. d. ersten Hälfte d. 18. Jahrhunderts 26
„ 389. Große Spitzharfe aus dem 18. Jahrhundert 26
„ 394. Hakenharfe v. Jos. Schweiger, Stadtamhof ca. 1790 25
„ 398. Pedalharfe v. Renault & Chatelain, Paris 1790 31
„ 403. Pedalharfe von Pierre Challiot, Paris ca. 1825 31
„ 404. Dital Harp v. Edw. Light, London ca. 1825 (2 Abbildungen) 32

Zithern.

No. 411. Scheitholt aus dem 17. Jahrhundert 47
„ 413. Scheitholt- oder Kratzzither a. d. J. 1675 47
„ 414. Scheitholt- oder Kratzzither, ca. 1700 47
„ 415. Scheitholt- oder Kratzzither, ca. 1720 47
„ 416. Kratzzither a. d. 18. Jahrhundert 47
„ 421. Kratzzither, ca. 1810 47
„ 423. Kratzzither, ca. 1820 48
„ 437. Schlagzither v. Franz Kren, München ca. 1835 48
„ 441. Große Schlagzither v. Vikt. Drasseg, Bregenz 1834 48
„ 450. Schlagzither v. Ign. Simon, Haidhausen 1844 48
„ 452. Schlagzither, ca. 1845 59
„ 460. Kleine Schlagzither, ca. 1850 59
„ 465. Schlagzither v. Georg Heidegger, Passau 1851 59
„ 467. Schlagzither v. Fr. Diehl, Darmstadt 1853. 59
„ 473. Doppel-Kratzzither aus d. Ende d. 18. Jahrhunderts 60
„ 474. Doppel-Kratzzither do. do. 60
„ 475. Doppel-Schlagzither, ca. 1850 60
„ 476. Doppel-Schlagzither, ca. 1875 73
„ 480. Aliquodium v. G. Füßlen, Stettin ca. 1890 73
„ 484. Streichzither Joh. Petzmayers, Wien 1823 73
„ 491. Streichmelodion, ca. 1890 73

Lauten
und lautenartige Instrumente.

No. 492. Laute v. Wendelin Tieffenbrucker, Padua 1551 92
„ 493. Laute v. Wendelin Tieffenbrucker, Padua 1559 (2 Abbildungen) . . 92
„ 494. Laute, Straßburg 1596 95
„ 495. Kleine theorbierte Laute v. Matt. Sellas, Venedig ca. 1630 95
„ 496. Laute v. Joach. Tielke, Hamburg 1676 96
„ 497. Laute v. Thom. Edlinger d. Aelt., Augsburg ca. 1675 96
„ 498. Theorbierte Laute v. Bart. Eberspacher, Florenz, a. d. 17. Jahrhdt. . 100
„ 502. Kleine theorbierte Laute v. Tob. Fiscier, Siena 1710 100
„ 506. Theorbe v. Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig 1720–25. 104
„ 507. Theorbe v. Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig 1720–25. 104
„ 508. Kleine Theorbe (Tiorbino) aus dem 18. Jahrhundert. 100
„ 509. Theorbe v. Alois. Marconcini, Ferrara 1778 104
„ 512. Chitarrone (Arciliuto) v. Magn. Tieffenbrucker d. J, Venedig ca. 1610 . 108
„ 513. Chitarrone (Arciliuto) v. Mich. Attore, Venedig 1620. 108
„ 516. Schwedische Theorbe v. Lorenz Mollenberg, Stockholm 1814 . . . 111
„ 517. Russische Theorbe (Torbana), ca. 1775 111
„ 518. Mandürchen (Nachbildung) 121
„ 519. Pandurina, wahrscheinl. v. Matt. Sellas, Venedig ca. 1635 112
„ 520. Pandurina v. Stef. Franco, Florenz 1692 112
„ 521. Pandurina, ca. 1690 112
„ 522. Pandurina v. Giov. Smorsone, Rom 1722 112
„ 524. Mandora (von Vinaccia, Neapel?) aus dem 18. Jahrhundert 112
„ 527. Angélique oder Angelica (Nachbildung) 121

Colachons.

No. 528. Colascione (Colachon) aus dem 17 Jahrhundert. 122
„ 529. Colachon a. d. ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 122

Guitarren.

No. 532. Kleine Guitarre (Chitarrino) v. Matt. Sellas, Venedig ca. 1630 (2 Abbildungen) 137
„ 534. Guitarre aus dem 17. Jahrhundert (2 Abbildungen) 137
„ 536. Guitarre aus dem 17. Jahrhundert (2 Abbildungen) 138
„ 537. Guitarre v. Joach. Tielke, Hamburg ca. 1700 (2 Abbildungen). . . . 138
„ 541. »Terza di Chitarra a battente« (Terz-Schlagguitarre) aus dem 17. oder 18. Jahrhundert 143
„ 547. »Chitarra a battente« (Schlagguitarre) aus dem 17. oder 18 Jahrhundert 143
„ 548. »Chitarra a battente« aus dem 18 Jahrhundert (2 Abbildungen) . . . 144
„ 551. »Terza di Chitarra a battente« aus dem 17. oder 18. Jahrhundert (2 Abbildungen) 143
„ 553. Guitarre a. d. ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 144
„ 554 Guitarre v. Ferd. Gagliano, Neapel 1774 151
„ 555 Guitarre v. Gioacch. Trotto 1792. 151
„ 558. Guitarre v. Pietro Valenzano, Neapel ca. 1810 162
„ 572. Guitarrisierte Laute v. L. B. Mayer 1750 152
„ 574. Guitarrisierte Laute v. Matth Epp, Straßburg 1671 (2 Abbild.) . . . 152
„ 576. Terzguitarre in Cistreform v. Genn. Fabricatore, Neapel 1800 . . . 151
„ 582. Lyra-Guitarre, ca. 1820 161
. 586. Lyra-Guitarre v. C. Chr. Otto, Halle a. S. 1820. 161
„ 590. Guitarre aus Eisenblech, ca. 1830 161
„ 596. Baßguitarre v. Villaume & Giron, Troyes 1791 162
„ 597. Baßguitarre v. Vissenaire, Lyon 1825 162
„ 599. Baßguitarre, ca. 1830. 169
„ 600. Baßguitarre v. Rob. Lotz, Gotha ca. 1850 169
„ 603. Guitarrenharfe, ca. 1820 169

No. 605. Tasten-Guitarre, vielleicht v. C. L. Bachmann, Berlin ca. 1805 . . . 170
„ 606. Akkord-Guitarre, ca. 1850 170
„ 607. Doppelguitarre, ca. 1840 170
„ 609. Guitarre-Violoncell (Arpeggione) von Joh. Georg Staufer, Wien 1824. 563

Cithern

und citherartige Instrumente.

No. 613. Cither (Cetera) aus dem 17. Jahrhundert 187
„ 618. Cistre v. G. Le Blond, Dünkirchen 1773 187
„ 624. Cither (English Guitar, Pandore), ca. 1810 187
„ 626. Tasten-Cither v. Preston, London ca. 1790 188
„ 628. Tasten-Cither v. Longman & Broderip, London ca 1805 (2 Abbildungen) 188
„ 629. Archicistre (Baßcither), anscheinend v. G. Le Blond, Dünkirchen ca. 1800 195
„ 635. Thüringer Zither (1798) 195
„ 638. Thüringer Zither (1846) 195
„ 639. »Hamburger Cithrinchen« v. Joach. Tielke, Hamburg 1694 (2 Abbildungen) 196
„ 640. Pandora (Nachbildung) 199
„ 641. Penorcon (Nachbildung) 199
„ 642. Orpheoreon (Nachbildung) 199

Mandolen.

No. 647. Sicil. Mandoline, ca. 1730 210
„ 655. Neap. Mandoline v. Genn. Vinaccia, Neapel 1778 210
„ 658. Mailänder Mandoline v. Ant. Monzino, Mailand ca. 1790 210
„ 660. Doppelmandoline v. Luigi Amici, Rom ca. 1810 210
„ 665. Mandola v. Ant. Vinaccia, Neapel 1764 221
„ 668. Mandolone aus dem 18. Jahrhundert 221
„ 669. Mandolone aus dem 18. Jahrhundert 221
„ 670. Mandolone v. Genn. Vinaccia, Neapel ca. 1760 (2 Abbildungen) . . 222

Hackebretter.

No. 683. Salterio, ca. 1730 298
„ 688. Salterio, ca. 1750 297
„ 693. Großes Hackebrett, ca. 1820 297
„ 698. Kantele „Pasi Jääskeläisen“, Haapevesi (Finland) 298

Streichinstrumente.

Trumscheite (Marintrompeten).

No. 699. »Dicorde à archet« (Nachbildung) 323
„ 700. Trumscheit ca. 1620 (Nachbildung) 323
„ 702. Marintrompete v. Jacob Weiß, Salzburg 1713 323
„ 704. Marintrompete aus dem 18. Jahrhundert 323
„ 705–708. 4 Marintrompeten aus dem 18. Jahrhundert; aus dem Kloster Marienthal in Sachsen (4 Abbildungen) 324

Rebecs und Pochetten.

3 arabische Rebabs (3 Abbildungen) 328
No. 710. Rebec aus dem 17. oder 18. Jahrhundert 328
„ 711. Rebec aus dem 17. oder 18. Jahrhundert 328
„ 716. Pochette aus dem 17. Jahrhundert 345
„ 717. Pochette aus dem 17. Jahrhundert 350
„ 718. Pochette aus dem 17. Jahrhundert (2 Abbildungen) 345

No. 719. Pochette aus dem 17. Jahrhundert (2 Abbildungen) 345
„ 721. Pochette aus dem 17. Jahrhundert (2 Abbildungen) 345
„ 723. Pochette aus dem 17. Jahrhundert 346
„ 724. Pochette aus dem 17. Jahrhundert 349
„ 725. Pochette aus dem 17 Jahrhundert (2 Abbildungen) 349
„ 726. Pochette v. Matth. Epp, Straßburg 1656 (2 Abbildungen) 346
„ 728. Pochette v. Georg Wörlle, Augsburg 1673 346
„ 729. Pochette v. Thom. Edlinger, Augsburg 1687 (2 Abbildungen) . . . 346
„ 730. Pochette a. d. Ende d. 17. Jahrhunderts (2 Abbildungen) 349
„ 731. Pochette a. d. Anfang d. 18. Jahrhunderts (2 Abbildungen) 349
„ 732. Pochette aus dem 18. Jahrhundert 350
„ 734. Pochette aus dem 18. Jahrhundert 349
„ 735. Pochette (Sordino) v. Giov. Ferrari 350
„ 737. Pochette (Sordino) aus dem 18. Jahrhundert 350
„ 738. Pochette aus dem 18. Jahrhundert 350
„ 739. Pochette aus dem 17. oder 18. Jahrhundert (Nachbildung) 346
„ 740. Pochette aus dem 17. oder 18. Jahrhundert (Nachbildung) 346
„ 741. »Pochette d'amour« aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. . . . 350
„ 742. Pochette in Guitarrenform (2 Abbildungen) 355
„ 747. Pochette in Violinform aus dem 18. Jahrhundert 355
„ 748. Pochette in Violinform aus dem 18. Jahrhundert 355
„ 749. Pochette in Violinform aus dem 18. Jahrhundert 355
„ 751. Pochette in Violinform aus dem 18. Jahrhundert 350
„ 752. Pochette in Violinform aus dem 18. Jahrhundert 350
„ 754. Pochette in Violinform aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts . 355
„ 755. Violino piccolo v. Ant. Stradivari, Cremona ca. 1720 356
„ 756. Violino piccolo (Pochette in Violinform) v. P. A. Cati, Florenz 1741 . 356
„ 757. Violino piccolo v. Giul. Ces. Gigli, Rom 1762 356
„ 758. Quartgeige oder Violino piccolo aus dem 18. Jahrhundert 356
„ 759. Quartgeige oder Violino piccolo v. Jos. Ant. Laske, Prag 1791 . . . 356

Mittelalterliche Fideln und **Vorläuferformen**
(in Nachbildungen).

No. 760. Deutsche Rotte aus dem 5.—7. Jahrhundert. 377
„ 762. Französ. Crouth aus dem 11. Jahrhundert. 377
„ 763. Walisischer Crwth aus dem 18. Jahrhundert 377
„ 766. Fidel (Vielle) aus dem 14. oder 15. Jahrhundert 378

Lyren.

No. 775. »Lira da braccio« von der Wende des 15. Jahrhdts. (Nachbildung) . . 378
„ 780. »Lirone da braccio« von Ventura Linarolo, Venedig 1577 (2 Abbild.) . 414
„ 782. »Lira da gamba« von Ant. Brensio, Bologna 1592 (2 Abbildungen) . 421
„ 783. »Lira da gamba« von Francesco Bertolotti da Salò, Brescia ca. 1612 . 422
„ 784. »Lira da gamba«, ca. 1650 422

Viole da braccio.

No. 786. Diskantviole von Joachim Tielke, Hamburg 1690 (3 Abbildungen) . 443
„ 787. Diskantviole aus dem 18. Jahrhundert 444
„ 792. Diskantviole aus dem 18. Jahrhundert 444
„ 796. Altviole von Johann Udalr. Eberle, Prag 1749. 444
„ 798. Altviole von Ant. Gragnani, Livorno 1791 447

Viole da gamba.

No. 799. Diskantgambe von Pieter Rombouts, Amsterdam 1723 447
„ 801. Kleine Altgambe, ca. 1680 448
„ 802. Altgambe von Ernst Busch, Nürnberg ca. 1625. 448
„ 804. Altgambe aus dem 17. Jahrhundert 448

No. 805. Altgambe von Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig 1731 447
„ 808. Tenorgambe von Ernst Busch, Nürnberg 1644 452
„ 809. Tenorgambe von Math. u. Hans Jacob Epp, Straßburg ca. 1660 . . 451
„ 811. Tenorgambe von Thomas Edlinger, Augsburg 1672 451
„ 812. Tenorgambe von Martin Hoffmann, Leipzig 1688 452
„ 813. Tenorgambe von Joachim Tielke, Hamburg 1697 (2 Abbild.) . 459 u. 460
„ 814. Tenorgambe von Joachim Tielke, Hamburg 1699 (2 Abbild.) . 459 u. 460
Wirbelkasten zu No. 814 456
„ 815. Tenorgambe von Joachim Tielke, Hamburg ca. 1700 (2 Abbild.). . 467
Wirbelkasten zu No. 815. 456
„ 819. Tenorgambe von Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig 1731 468
Wirbelkasten zu No. 819 456
„ 821. Tenorgambe aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. 468
„ 824. Kleine Baßgambe (Nachbildung; 2 Abbildungen) 471
„ 825. Große Baßgambe, ca. 1730 472

Viole d'amore.

No. 830 »Viola d'amore« von Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig ca. 1730 . . 487
„ 834. »Viola d'amore« von Joh. Udalric. Eberle, Prag 1743 487
„ 838. »Viola d'amore« von Joh. Udalric. Eberle, Prag 1753 487
„ 846. »Viola d'amore« aus dem 18. Jahrhundert 488
„ 851. »Englisches Violet«, vielleicht von Joh. Udalric. Eberle, Prag ca. 1740 . 488
„ 852. »Basse de Viole d'amour« (Viole bâtarde) von Claude Boivin, Paris 1734 . 488

Barytons (Viole da bardone).

No. 855. Baryton von Daniel Achat. Stadlmann, Wien 1715 (2 Abbild.). . 495
„ 856. Baryton von Simon Schödler, Passau 1785 (2 Abbildungen) . . . 496

Violinen.

No. 858. Violine von Paul Alletsee, München 1730 517
„ 867. Violine aus dem 18. Jahrhundert 517
„ 868. Violine von Philipp Achner, Mittenwald ca. 1780 517
„ 881. Violine aus Messingblech, Ravenna 1845 518
„ 887. Violine von Felix Savart, Paris ca. 1820 525
„ 888. Violine von Joh. Georg Staufer, Wien 1828. 518
„ 891. Violine, Mailand ca. 1820. 525
„ 893. Violine, ca. 1830—40 518
„ 897. Violine mit eingebautem Waldhorn 526
„ 898. Stock-Violine nach Joh. Wilde (2 Abbildungen) 525
„ 900. Hardanger Geige von Trond Issaksen, Fladebö 1758 526
„ 901. Hardanger Geige vom Jahre 1829 526
„ 904. Philomele (Stahlgeige) aus dem 19. Jahrhundert. 526

Bratschen (Alt- u. Tenorgeigen).

No. 905. Tenorgeige von Jos. Meyer, Graffenhausen [?] 1668 541
„ 906. Tenorgeige von Giov. Picinetti, Florenz 1682 541
„ 907. Tenorgeige, ca. 1730 541
„ 909. Bratsche, ca. 1725—40 542
„ 913. Bratsche von Francis Chanot, Paris ca. 1820 542
„ 915. »Contr'alto« von J. B. Vuillaume, Paris 1855 542

Viole pompose.

No. 918. »Viola pomposa« von Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig 1732. . . . 553
„ 919. »Viola pomposa« von Joh. Christ. Hoffmann, Leipzig 1741. . . . 553
„ 920. »Viola pomposa« von Christ. Gottl. Klinger [?], Klingenthal ca. 1750 . 554
„ 921. »Viola pomposa« von Joh. Traugott Mosch, Borstendorf ca. 1775 . 554

Violoncells.

No. 934. »Violoncello piccolo« aus dem 18. Jahrhundert 563
„ 938. »Violoncello da spalla« von Lorenzo Arcangioli, Florenz 1825 . . 563

Contrabässe.

No. 940. Contrabaß (Violone) von Gottfried Thielke, Brescia 1662 (2 Abbild.) . 564
Wirbelkasten zu No. 940 576
„ 942. Contrabaß von Giov. Battista Dini, Lucignano 1707 (2 Abbild.) . 575
„ 943. Contrabaß von der Wende des 17. Jahrhunderts 576

Verschiedenartige Streichinstrumente.

No. 952–54. 3 schwedische Schlüsselfiedeln (3 Abbildungen) 585
„ 956. »Husla« (wendische Fiedel) 585

Bögen.

No. 962. Schlüsselfiedel-Bogen 585
„ 967. Marintrompeten-Bogen 586
„ 975, 981, 982, 986. Gambenbögen (4 Abbildungen) 586
„ 980, 1029, 1039, 1050, 1078. Violinbögen (5 Abbildungen) 586
„ 985. Violenbogen 586
„ 1004, 1069. Violoncellbögen (2 Abbildungen) 586

NACHBILDUNGEN der ZETTEL und INSCHRIFTEN

(in alphabetischer Reihenfolge).

Achner, Philipp; Mittenwald 17 . . (zu No. 868) 603
Alberto, Pietro; [Rom] 1598 (zu No. 511) 233
Alletsee, Paul; München 1714 (zu No. 818) 603
„ „ München 1730 (zu No. 858) 603
Amici, Luigi; Rom (zu No. 660) 233
Attore, Michele; Venedig 1620 (zu No. 513) 233

Bachmann, Carl Ludwig; Berlin 1793 (zu No. 843) 603
Barbé, François; Dijon (zu No. 589) 233
Baumeister, F. 1719 (zu No. 813) 649
Bertolotti, Francesco da Salò; Brescia (zu No. 783) 603
Bertolotti, Gasparo da Salò; Brescia (Faksimile v. J. 1588) 604
Bina, Johann; Prag 1879 (zu No. 834) 603
Boivin, Claude; Paris 1734 (zu No. 852) 603
Böningk, Johann Adolph; Böhringen [?] 1684 (zu No. 494) 234
Brensio, Antonio; Bologna 1592 (zu No. 782) 609
Busch, Ernst; Nürnberg 1644 (zu No. 808) 609

Carcassi, Lorenzo; Florenz 1740 (zu No. 922) 609
„ „ Florenz 1749 (zu No. 391) 234
„ Lorenzo e Tommaso; Florenz 1767 (zu No. 840) 609
Cati, Pietro Antonio; Florenz 1741 (zu No. 756) 609
Celoniato, Giov. Francesco; Turin 1732 (zu No. 829) 609

Challiot, Pierre; Paris (zu No. 403) 234
Chanot, Francis; Paris (zu No. 914) 610
Chathelin, Adrien Benoît; Valenciennes 1758 (zu No. 789) 610
Comuni, Antonio; Piacenza (zu No. 562) 234
Corsini, Pietro: Arcidosso 1652 (zu No. 376) 237
Costa, Diego; Cadix 1715 (zu No. 592) 237
Cusumano, Giuseppe; Tunis 1854 (No. 575) 237

Deleplanque, Gérard J.; Lille 1773 (zu No. 620) 238
Desrousseaux, Nicolas; Verdun 1758 (zu No. 790) 610
Diehl, Friedrich; Darmstadt 1853 (zu No. 467) 238
Dini, Giov. Batt.; Lucignano 1707 (zu No. 942) 610
Dörffel, Johann Andreas; Klingenthal 1755 (zu No. 839) 610
Döring, Christoph; Cassel 1667 (zu No. 810) 613
Döring, Wilhelm; Cassel 1765 (zu No. 823) 613
Drassegg, Victorin; Bregenz 1834 (zu No. 441) 238

Eberll, Johann Ulrich; Prag 1743 (zu No. 834) 613
„ „ Prag 1749 (zu No. 796) 613
„ „ Prag 1753 (zu No. 838) 613
Eberspacher, Bartolomeo; Florenz (zu No. 498) 238
Edlinger, Joseph Joachim; Prag 1732 (zu No. 492) 238
Edlinger, Thomas; Augsburg 1672 (zu No. 811) 614
„ „ Augsburg 1687 (zu No. 729) 614
„ „ (zu No. 497) 243
Elg, Jonas; Stockholm 1732 (zu No. 499) 243
Epp, Matthäus; Straßburg 1656 (zu No. 726) 614
„ „ Straßburg 1671 (zu No. 574) 243
„ „ u. Hans Jacob; Straßburg (zu No. 809) 614
Erard Frères; Paris 1822 (zu No. 402) 243

Fabricatore, Gennaro; Neapel 1800 (zu No. 576) 243
Fabricatore, Pietro; Neapel 1790 (zu No 671) 244
Ferrari, Gaspar; Rom 1776 (zu No. 654) 244
Fichtl, Johann Ulrich; Mittenwald 1763 (zu No. 865) 614
Fischer, Johann Ulrich; Landshut 1726 (zu No. 857) 614
„ „ München 1728 (zu No. 703) 614
Fischer, Zacharias; Würzburg 1755 (zu No. 505) 244
Fiscier, Tobias; Siena 1710 (zu No. 502) 244
Fleurot, ...; Valdajol (zu No. 412) 244
Franco, Stefano; Florenz 1692 (zu No. 520) 244

Gagliano, Ferdinando; Neapel 1774 (zu No. 554) 244
Gigli, Giul. Cesare; Rom 1762 (zu No. 757) 623
Gilbert, Simon; Metz 1755 (zu No. 788) 623
Goffriller, Matteo; Venedig 1711 (zu No. 817) 623
Gollberg, Johann; Danzig 1747 (zu No. 573) 249
Gräbner, Johann Heinrich; Dresden 1774 (zu No. 91) 661
Gragnani, Antonio; Livorno 1791 (zu No. 798) 623
Grohmann, C. A. G. genannt Franck; Bayreuth 1799 (zu No. 808) 623
Guersan, Louis; Paris 1750 (zu No. 793) 623

Harkendorf, Hans; Flensburg 1652 (zu No. 803) 623
Heidegger, Georg; Passau 1851 (zu No. 465) 249
Hellmer, Carl; Prag 1765 (zu No. 806) 624
Hilanj, Franz; Wels (zu No. 454) 249
Hoffmann, Joh. Christian; Leipzig 1731 (zu No. 819) 624
Hoffmann, Martin; Leipzig 1688 (zu No. 812) 624
Hoyer, Andreas; Klingenthal 1759 (zu No. 933) 629
Hummel, Matthias; Nürnberg 1701 (zu No. 816) 624

Jauch, Andreas; Dresden 1749 (zu No. 500) . . . 250
Jerner, Johann; Stockholm 1792 (zu No. 514) . . . 250

Keil, Bernhard; Gotha (zu No. 583) . . . 250
Kempter, Andreas; Dillingen 1746 (zu No. 836) . . . 629
Kern, Johann; Dietlingen (zu No. 439) . . . 250
Kirckman, Jacob; London 1767 (zu No. 371) . . . 662
Klemm, Johann Gottfried; Radeberg 1755 (zu No. 632) . . . 250
Klotz, Georg; Mittenwald 1723 (zu No. 826) . . . 629
Klotz, Joseph; Mittenwald 1787 (zu No. 945) . . . 629
Klotz, Mathias; Mittenwald 1725 (zu No. 827) . . . 629
Koch [d. Jüng.]; Rudolstadt 1827 (zu No. 937) . . . 630
Kraft, Peter; Stockholm 1796 (zu No. 515) . . . 253
Kren, Franz; München 1832 (zu No. 436) . . . 253
„ „ München 1838 (zu No. 443) . . . 253

Langerwisch, Johann Georg; Leipzig 1816 (zu No. 572) . . . 254
Laske, Joseph Anton; Prag 1791 (zu No. 759) . . . 630
Le Blond, G.; Dünkirchen 1772 (zu No. 617) . . . 254
Levien, ...; Paris (zu No. 604) . . . 254
Light, Edward; London (zu No. 404) . . . 254
Linarolo, Ventura; Venedig 1577 (zu No. 780) . . . 630
Lodovico, ...; Genua (zu No. 568) . . . 254
Longhi, Carlo Hiacinto; Vigliano 1754 (zu No. 690) . . . 286
Longman & Broderip; London (zu No. 627) . . . 257
Lott, John Fred.; London 1800 (zu No. 760) . . . 630
Lotz, Robert; Gotha (zu No. 600) . . . 257

Maffei, Lorenzo; [Lucca] 1787 (zu No. 909) . . . 630
Magnoni, Carlo Antonio; Siena 1514 (zu No. 675) . . . 286
Marconcini, Aloisio; Ferrara 1778 (zu No. 509) . . . 257
Massai, Giuseppe; 1800 (zu No. 501) . . . 257
Matthes, Ferd. Aug.; Berlin 1826 (zu No. 587) . . . 258
Mayer, Lorenz Bernhard; 1750 (zu No. 572) . . . 258
Mayr, Andreas Ferdinand; Salzburg 1735 (zu No. 504) . . . 257
Meinel, Christoph; 1672 (zu No. 791) . . . 630
Metzinger, Michael; Aschaffenburg (zu No. 468) . . . 258
Meyer, Joseph; Graffenhausen [?] 1668 (zu No. 905) . . . 635
Migliai, Antonio; Florenz 1703 (zu No. 386) . . . 261
Moitessier, Louis; [Mirecourt] (zu No. 912) . . . 635
Mollenberg, Lorenz; Stockholm 1814 (zu No. 516) . . . 261
Monzino, Antonio; Mailand (zu No. 658) . . . 261
Mosch, Johann Traugott; Borstendorf (zu No. 921) . . . 635

Niggell, Sympert; Füssen 1758 (zu No. 926) . . . 635
Nunes, Octavianno João; Madeira (zu No. 595) . . . 261

Otto, Carl Christian; Halle a. S. 1816 (zu No. 821) . . . 635
„ „ Halle a. S. 1820 (zu No. 586) . . . 262

Panormo, Louis; London (zu No. 566) . . . 262
Partl, Andreas Nicolaus; Wien 1736 (zu No. 831) . . . 635
Partl, Michael Andreas; Wien 1746 (zu No. 835) . . . 636
Pasti, Zeno; 1754 (zu No. 690) . . . 286
Pfretzschner, Johann Gottlob; [Markneukirchen] 1799 (zu No. 869) . . . 636
Picinetti, Giovanni; [Florenz] 1682 (zu No. 906) . . . 636
Presbler, Giuseppe; Mailand 1796 (zu No. 526) . . . 262
Preston, John; London (zu No. 626) . . . 262

Rauch, Thomas; Breslau 1739 (zu No. 832) . . . 636
Remy, [Jules ?]; [Paris] (zu No. 875) . . . 636

Renault, Sébastien B.; Paris 1802 (zu No. 399) 267
Renault & Chatelain; Paris 1790 (zu No. 398) 267
Rief, Joseph; Vils 1832 (zu No. 896) 636
Rittig, Cristofaro; Genua 1680 (zu No. 923) 636
Rombouts, Pieter; Amsterdam 1723 (zu No. 799) 641

Schelle, Sebastian; Nürnberg 1737 (zu No. 816) 641
Schödler, Simon; Passau 1785 (zu No. 856) 641
Schweiger, Joseph; Stadtamhof (zu No. 394) 267
Sellas, Matteo; Venedig (zu No. 532) 267
Serri, Piero; Florenz 1730 (zu No. 645) 267
Simman, Johann Michael; Mittenwald 17 . . (zu No. 557) 268
„ „ Mittenwald 17 . . (zu No. 863) 641
Simon, Franz; Salzburg 1797 (zu No. 861) 641
Simon, Ignaz; Haidhausen 1842 (zu No. 444) 268
„ „ Haidhausen 1851 (zu No. 463) 268
Smorsone, Giovanni; Rom 1722 (zu No. 522) 268
Stadlmann, Daniel Achatius; Wien 1715 (zu No. 855) 641
Staufer, Johann Georg; Wien 1828 (zu No. 888) 650
Stelzner, Alfred; Dresden 1893 (zu No. 939) 650
„ „ Dresden 1899 (zu No. 916) 650
Stradivari, Antonio; Cremona (Faksimile eines Briefes) 642

Tauber, Ludwig; Graz (zu No. 455) 271
Thielemann, J. G.; Berlin 1813 (zu No. 561) 271
Tieffenbrucker, Magnus; Venedig (zu No. 512) 272
Tieffenbrucker, Wendelin; Padua 1551 (zu No. 492) 272
„ „ Padua 1559 (zu No. 493) 272
Tiefenbrunner, Georg; München 1850 (zu No. 462) 271
T[h]ielke, Gottfried; Brescia 1667 (zu No. 940) 649
Tielke, Joachim; Hamburg 1676 (zu No. 496) 272
„ „ Hamburg 1690 (zu No. 786) 649
„ „ Hamburg 1694 (zu No. 639) 272
„ „ Hamburg 1697 (zu No. 813) 649
Tresselt, Wilhelm; Gr.-Breitenbach 1798 (zu No. 946) 650
Trond, Issaksen; Fladebö 1758 (zu No. 900) 650
Trotto, Gioacchino; 1792 (zu No. 555) 272

Valenzano, Pietro; Neapel (zu No. 558) 279
Vettorazzo, Giovanni; Vicenza 1793 (zu No. 382) 279
Viecker, Theodor; Querfurth 1720 (zu No. 387) 279
Villaume & Giron; Troyes 1791 (zu No. 596) 279
Vimercati, Gaspare; Mailand 1766 (zu No. 653) 280
Vinaccia, Gennaro; Neapel 1778 (zu No. 655) 280
Vissenaire, ...; Lyon 1825 (zu No. 597) 280

Wagner, Joseph; Konstanz 1783 (zu No. 885) 650
Wainert, Anton; Warschau 1806 (zu No. 577) 280
Weixelpamer, Joseph; 1811 (zu No. 694) 286
Wörlle, Georg; Augsburg 1673 (zu No. 728) 650

Zacher, Maximilian; Breslau 1731 (zu No. 503) 280

Nachbildungen von **Gemälden, Kupferstichen** und **Holzschnitten.**

Gruppe von Musikinstrumenten. Nach einem Gemälde von Jan Brueghel. Titeltafel.
„Harfen und Lauten." Nach einem Holzschnitt von Jost Amman 3
Harfenspielerin mit Guitarre spielendem Kinde. Nach einem Gemälde von Caspar Netscher 7
„Große Doppelharfe." Holzschnitt aus Praetorius' „Syntagma" 14

Spitzharfe. 2 Holzschnitte aus Eisels „Musicus autodidaktos“ 22
Zitherspieler. Nach einem Gemälde von Franz v. Defregger 37
Lautenspieler. Porträt von Charles Mouton nach einem Gemälde von François de Troy 75
Lautenspielerin und Harfenspieler. Nach einem Holzschnitt von Hans Weiditz 91
Spielerin der theorbierten Laute. Nach einem Gemälde von Gerard Terborch . 99
Theorbenspieler. Porträt von Adam Falkenhagen nach einem Kupferstich von J. W. Stör 103
Chitarrone- und Violinspieler. Nach einem Gemälde von Domenichino . . . 107
Arciliuto- (Chitarrone-) Spieler. Nach einem Kupferstich aus Bonannis „Gabinetto armonico“ 108
Colachon-Spielerin. Nach einem Kupferstich aus Bonannis „Gabinetto armonico“ 122
Guitarre-Spielerin. Nach einem Gemälde von Aug. Quesnel 127
Violin- und Citherspieler. Nach einem Gemälde von Adriaen Brouwer . . . 177
Gruppe von Musikinstrumenten. Nach dem Titelkupfer zu Jac. Krembergs „Gemüths-Ergötzung“ 200
Cither- und Pandora-Spieler. 2 Kupferstiche aus Bonannis „Gabinetto armonico“ 208
Mandolone-Spielerin. Nach einem modernen Stich von Maccari 209
Lautenmacher. Nach einem Holzschnitt von Jost Amman 229
Hackebrett- (Tympanon- u. Psaltérion-) Spieler. 2 Kupferstiche aus de Labordes „Essai sur la musique“ 285
Hackebrett-Spielerin. Kupferstich aus Bonannis „Gabinetto armonico“ 285
„Drei Geiger.“ Nach einem Holzschnitt von Jost Amman 307
Tromba marina-Spieler. 2 Kupferstiche aus Bonannis „Gabinetto armonico“ . 313
Musizierende Engel. Nach einem Gemälde von Hans Memling 314
Der Tod eine »Monochorde à archet« spielend. Nach einem Holzschnitt von Hans Holbein d. J. 314
Trumscheit-Spieler. Nach einem Kupferstich von Giambatt. Bracelli 321
Rebec spielender Engel. Nach einem Gemälde von Fra Angelico 327
Tanzmeister mit Pochette. Nach einem Gemälde von Philipp Canot 335
Pochettenspieler. Kupferstich aus de Labordes „Essai sur la musique“ . . . 340
Hausmusik im 17. Jahrhundert. Nach einem Gemälde von Louis Le Nain . . 341
»Viola da braccio« spielender Engel. Nach einem Gemälde von Hans Memling 361
Der Tod, eine »Groß-Geige« spielend. Nach einem Holzschnitt von Hans Holbein d. J. 378
»Lira da braccio« spielender Engel. Nach einem Gemälde von Giov. Bellini 381
»Lira da braccio« an einem Baume hängend. Frontispiz zu einem Drucke, Ferrara 1501 387
»Lira da braccio«-Spieler. Nach einer Federzeichnung von Raffaelo Santi . . 388
»Lira da braccio« spielender Engel. Nach einem Gemälde von Bartol. Montagna 391
Musizierende Frauen. Nach einem Gemälde von Tintoretto 395
»Lirone da braccio«-Spieler. Nach einem Gemälde von Jusepe Ribera . . . 399
Violin- und Syrinx- (Panflöten-) Spieler. Nach einem Gemälde von Jac. Palma il Giov. 405
»Lirone da braccio«-Spieler. Nach einem Holzschnitt (Venedig 1497) und einem Kupferstich von Giambatt. Bracelli 413
»Lira da gamba«-Spieler. Nach einem Gemälde von Moïse le Valentin . . . 417
»Viola da gamba«-Spieler. Nach einem Gemälde von Jacob A. Duck 425
Viola da gamba- (Basse de viole-) Spielerin. Nach einem Gemälde von Caspar Netscher 431
Viola da gamba- (Basse de viole-) Spieler. Porträt von Marin Marais nach einem Mezzotinto-Blatt von André Bouys 455
Viole d'amour-Spieler. Kupferstich aus de Labordes „Essai sur la musique“ . 481
Titelholzschnitt aus „Symphonia Platonis“ (Paris 1516) 505
Violinspieler. Porträt Leopold Mozarts nach einem Kupferstich von L. Andr. Fridrich 514
Contrabaß-Spieler. Kupferstich aus de Labordes „Essai sur la musique“ . . 572
Ravanahasra- (Ravanastron-) Spieler. Holzschnitt aus G. Chouquets Katalog des Pariser Instrumentenmuseums 600

SACHREGISTER.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen)

Accordion. 667.
Accordo. 402. 408. 627.
Aeoline. 667.
Aeolodicon. 667.
Aeolsharfe. 34—36.
Akkordguitarre. 170. 173.
Akkordzither. 67. 173.
Aliquodium. 68. 73.
Altgambe. 397. 403. **434. 435.** 437. 447. 448. **453. 454. 457.** 492. 565. 634.
Altgeige, Alto: siehe »Bratsche«.
Altlaute. 85. 98. 125. 368. 369.
Alto Sainte Cécile des Ternes. 648.
Altpommer. 397.
Altviole 368 428. **433.** 444. 447. **449. 450.** 475. 480. 602. 618. 648.
Altzither. 43.
Amphichord. 402.
Angélique (Angelica). 113. **116. 117.** 121. 123. 200. 652. **653.**
Apollo-Guitarre: siehe »Lyra-Guitarre«.
Apollo-Lyra. 255.
Apollon. 117.
Archicistre: siehe »Baßcither«.
Archiluth, Arciliuto: siehe »Erzlaute«, »Chitarrone«.
Arcicembalo (Archicembalo). 657.
Arciviolata lira: siehe »Lirone perfetto«.
Arpanetta: siehe »Spitzharfe«.
Arpeggione: siehe »Guitarre-Violoncell«.

Balalaika 226. 227.
Bandoer: siehe »Pandora«.
Bandolin. 164.
Bandurria. (157.) 226. 235.
Bardenharfe. 17.
Baryton (»Viola da bardone«). 312. 473. 476. 492. **495—504.** 507. 638. 639.
Baßcither (Archicistre). 166. 167. 180. **182.** 183. **192.** 193. 195. 251. 408.
Basse de viole: siehe »Tenorgambe«.
Basse de viole d'amour: siehe »Viola bastarda«.
Bassel (Baßl, Basset). 246. 558. **570 571. 578. 579.** 648.
Baßgambe. 368. 403. 407. **435—437.** 469—473. 492. 568—571. 607.
Baßgeige: siehe »Violone«, auch »Violoncell«.
Baßguitarre. 162. **166—169.** 182. 256 f.
Baßlaute. 11. 77. 83. 85. 369. 569. — Siehe auch »Erzlaute, Arciliuto, Theorbe«.
Baßlyra: siehe »Lira da gamba«, »Lirone perfetto«.
Baß-Mandola: siehe »Mandolone«.
Basso. 558. 562.
Baßviole. 368. 379. 380. 390. 428. — Siehe auch »Viola da gamba«, »Violone«.
Baßviolon: siehe »Contrabaß«.
Baßzither. 43. 65.
Bernitza. 579.
Bissex. 166.
Block-(Ploch-)flöte. 314.
Bogen. 309. 310. **586—600.**
Bogenflügel. 656.
Bogenguitarre: siehe »Streichguitarre«.
Bratsche. 311. 312. 331. 398. 427. 429. 433. 497. 507. 511. 523. **537—550.** 557. 558. 560. 566. 567. 602 f. 660.
Bratschenbogen. 589. 594—597.
Breitoline. 72.
Brettgeige. 353. 530. 531.
Bûche. 44.
Bulgara. 579.
Bulgarina. 579.

Calichon. siehe »Colachon«.
Cavaco, Cavaquinho 164. 165.
Cello: siehe »Violoncell«.
Cellone. 547. 567.
Cembalo: siehe »Clavicymbel«.
Cembalone. 657.
Chitarra: siehe »Guitarre«.
Chitarra a battente. **130.** 133. 139. **141—148.** 246 f. 622.
— Terza di Chitarra a battente. 143. 145—148.
Chitarrino: siehe »Terzguitarre«.
Chitarrone. 11. 77. 83. 85. **86—88. 105—108.** 123. 231. 233. 409.
Chitarrone [=Mandolone]. 213. 224.
Chordephon. 69.
Choristlaute, Chorlaute: siehe »Altlaute«.

Cistre, Cither. 2. 5. 39. 106. 115. 130. 134. 177. **179–208.** 226. 235 f. 318. 374. 385. 407. 408. 631. 643. 645.
– Cithren (Cittern). 39. 179.
Cithrinchen. 39. 179. 196. **200–204.** 275. 276. 465. 644. 654.
Citole. 179.
Clarinette. 583.
Clarinetto d'amore. 476.
Clarsech. 13.
Clav-Aeoline. 667.
Clavecin: siehe »Clavicymbel«.
– Clavecin brisé. 657
Clavicylinder. 670.
Clavichord (Klavier). 39. 288. 302. 653. 655. 656. 658. 659. 663. 665. 666. 668.
Clavicymbel (Kielflügel, Cembalo, Clavecin). 6. 180. 397. 401. 409. 410. 549. 607. 617. 655–658. 663–667. 671.
Claviharpe. 660. 663.
Claviorganum. 659. 670.
Colachon (Colascione). **122–125.** 652. 653.
– Colasciontino (Mezzo Colascione). 124. 125. 653.
Contrabaß (Contraviolon, Violone). 259. 276. 311. 312. 368. 403. 427. 434. 437. 507. 557. 558. 561. 564. **568–579.** 601 f. 660.
Contrabaß-Bogen. 599. 600.
Contrabaß-Gambe. 434. **436. 437. 469. 470.** 472. 607. 627.
Contr'alto. 539. 542. 546. 648.
Contraviolino. 546.
Crouth, Cruit, Crwth (Crot, Crowd, Crud). 310. **364.** 366. **371–373.** 377.
Cymbal. 5. 291.
Cythara teutonica. 371.

Davidsharfe. 10. 17.
Dicorde [à archet]. 314. 316. 322. 323.
Diplo-Kithara. 255.
Diskantgambe. 397. 430. 434. **435.** 437. 447. **450. 453.** 492. 511. 607. 627. 634.
Diskantlaute. 85.
Diskantviole. 368. 386. 428. **429. 430. 443–446.** 449. 618. 646
Diskantzither. 43. 50.
Division Viol. 434. 436. 438.
Dital Harp. 30. **32–34.** 171. 255. 652.
Domra. 227.
Doppelguitarre. 170. 173.
Doppelharfe. 10. 14. 18. 19. 21. 408.
Doppelmandoline. 210. 220. 231. 233.
Doppelpedalharfe. 12. 13.
Doppelvioline. 531.
Doppelzither. 60. 66. 67. 173.
Drehleier: siehe »Radleier«.
Drillingszither. 66.
Dudelsack. 287. 319. 366. 583.
Dulce melos. 288.

Elegiezither. 43. 65.
Epigonion. 9.
Epinette des Vosges. 40. 44. 45. 242. 245.
Erzlaute. 11. 77. 83. **85–87. 105–108.** 247. 410. 652. – Siehe auch »Theorbe«, »Chitarrone«.
Esrar. 473.
Euphon. 669. 670.

Fagottgeige. 497. 548.
Fidel, Fidula. 135. 310–312. 329. **363–366. 373. 374.** 384. 393. 412. 583.
Fiedel, wendische. 583. 585.
Flöte. 314. 321. 397. 558.
Flügel (Kielflügel): siehe »Clavicymbel«.
Flügelharfe. 11.
Fortbien. 663.
Frauenzimmer-Guitarre. 134.

Gambe: siehe »Viola da gamba«.
Geige (= Gîge, Gique). 135. 311. 312. 331. 366.
Geige (= Viole). 135. 229. 307. 331. 367.
– Geige, Groß-. 331. 367–369. **375 376.** 378. 435. 510. 529.
– Geige, Hardanger (»Hardangerfele«). 478. 526. **533–535.** 647.
– Geige, Klein-. 312. **331–333.** 369. 376. 385. 386. 435. 510. 511.
– Geige, russische. 530.
– Geige, stumme: siehe »Brettgeige«
Geigenwerk (Gambenwerk). 668. 669.
Geisterharfe. 34.
Gigue (Giga, Gige): siehe »Geige«.
Glockenklavier. 671.
Gravicembalo. 657.
Groß-Quintbaß. 569.
Guisterne, Guiterre, Ghiterna. 130.
Guitar, English. 134. **181.** 183. **186–191.** 235 f. – Siehe auch »Cistre«.
Guitarra. 163–165.
Guitarra de Flandres, Guitarra portugueza. 164.
Guitarre. 2. 5. 7. 39. 78. 93. 115. 117. 124. 127. **129–176.** 179–182. 200. 202. 232 ff. 366. 464. 465. 535. 606. 607. 618. 622. 626. 633. 639. 643–645. 652–654.
– Guitarre allemande (= Cither). 2. 181.
– Guitarre d'amour. 174. 175.

— Guitarre in Cistre- oder Bandurria-Form. 151. 157. 236.
— Guitarre in Lautenform. 132. 155-157.
— Guitarrenharfe. 169. 171.
— Guitarre-Violoncell. 174. 175. 266. 563.
— Guitarillo. 163. 164. 653.
— Guitarro. 163. 164. 653.
Gusli. 302. 303.

Hackebrett. 5. **285**–**301**. 580. 655.
Hakenharfe. **11**. **24**. **25**. **27**. 234 f. 292.
Hammerflügel. 664–666. 672.
Hammerklavier (Fortepiano, Pianoforte). 77. 132. 172. 191. 252. 266. 269. 290. 549. 652. 656. 658–660. 663–666.
Harfe. 2–7. **9**–**36** 78. 91. 129. 135. 171. 232 f. 358. 365. 385. 397. 607. 627. 633. 643. 652. 664.
— Harfe, chromatische. 16–20. 652.
— Harfe, gälische. 17. 176.
— Harfe, irländische. 10.
Harfenzither. 68.
Harmonichord. 670.
Harmonika (Glas-). 669.
Harmonium und Vorläufer. 667. 668.
Harpe digitale. 34.
Harp-Lute. **33**. 171. 172. 255. 652.
Harpsichord: siehe »Clavicymbel«.
Harp Ventura. 34.
Hausorgel: siehe »Positiv«.
Helmzither (Hornzither). 50. 58. 59. 61–64.
Herzvioline. 71.
Hifthorn. 397.
Hrota (Hrotta): siehe »Rotte«.
Husla. 583. 585.

Jägertrommet. 397.

Kankles. 302.
Kannel. 302.
Kantele. 298. 302–304.
Kanûn. 302.
Keman. 309.
Kemangeh-roumy. 473.
Kethar. 39. 373.
Kielflügel: siehe »Clavicymbel«.
Kin. 302.
Kinderzither. 59. 62. 65.
Kinnor. 34.
Kissar. 39.
Kit. 337. 339. 359.
Kithara. 39. 115. 129. 310. 383.
Klaviaturzither. 68.
Klavier [im Allgem.]. 5. 288. 655. 656.
Klavierharfe. 68. 659. 660. 663.
Konzertzither. 43. 65.
Kosol. 583.
Koto. 302.
Kratzzither. 40. 43–50. 60. 66.
Kuakles. 302.

Langleik. 40. 302. 584.
Langspil. 40. 584.
Laute. 2. 3. 5. 10. 11. 39. 75. **77**–**121**. 123. 129. 130. 133. 135. 136. 159. 179. 200. 202. 204–206. 211. 229. 231 ff. 287. 314. 317. 318. 337. 341. 368–370. 375. 385. 397. 401. 404. 427. 429. 433. 436. 437. 491. 498. 504. 510. 601. 602. 615. 616. 619. 621. 622. 625. 633. 637–639. 645. 652. 653. 664.
— Laute, guitarrisierte. 132. 152. 156. 157. 239 f. 632. 639.
— Laute, theorbierte. 83. 84. 93–95. 97–100. 236 f. 637.
Lauten-Harfe: siehe »Dital Harp«.
Liebesgeige: siehe »Viola d'amore«.
Lira (Lyra) [Violenart]. 312. 383–423.
— Lira da braccio. 311. 378. 381. **383**–**403**. 408–416. 507. 508. 538.
— Lira da gamba. 383. 384. 401. 402. **403**–**407**. 409–411. **417**–**422**. 497. 605.
— Lirone da braccio. 390. 397–399. 402. **413**–**416**.
— Lira da spalla: siehe »Lira da braccio«.
— Lirone perfetto. 383. 384. 401. 403. **407**–**409**. 411. **423**. 627.
Liuto moderno. 224.
Lute Harp, British: siehe »Dital Harp«.
Lyra [antik. Zupfinstr.]. 39. 134. 158. 310. 311. 363. 371. 383. 385.
Lyra [Rebec]. 135. 311. 329. 330. 333. 373. 383.
Lyra [Violenart]. 312. 383–423.
Lyra Barberina. 402.
Lyra-Guitarre. 134. **158**–**161**. 163. 168. 231 f. 654.
Lyra-Viol. 410. 436. 474. 491.

Machete. 164. 165. 260. 261. 653 654.
Magadis. 9.
Mandola. 5. 113. 116. 192. 211. **213**. **221**. **223**. **224**. 240 f. 398. 637.
Mandoline. 2. 113. 116. 130. 133. 182. **210**–**223**. 226. 231 f. 321. 619. 627. 643. 652.
— Mandoline, deutsche. 223.
— Mandoline, Florentiner. 212. 215. 217.
— Mandoline, Genueser. 213. 220.
— Mandoline, Mailänder. 210. 211. 213. 217. 219. 220.

— Mandoline, neapolitanische. 210–220. 240 f.
— Mandoline, sicilianische. 210–212. 216.
Mandolinenzither. 71. 246.
Mandolone. 113. 209. 211. **213. 221. 222. 224. 225.** 240 f.
Mandora. 112. 113. **114–116.** 120. 123. 135. 166. 211. 213. 241 f. 639. 648.
Mandürchen (Mandörchen). **113. 114. 118. 121.** 211. 330. — Siehe auch »Pandurina«.
Mandurria: siehe »Bandurria«.
Marintrompete. 311–313. **314–326.** 559. 601 f. 616. 617. 634.
Marintrompeten-Bogen. 585. 591.
Maultrommel (Aura, Brummeisen). 667.
Melodica. 666.
Melodicon. 669.
Melodion. 672.
Metallorgel. 669.
Mock Trumpet. 320.
Monochord. 39–40. 312. 316. 401. 655.
Monochorde à archet. 314. 316.
Mundharmonika. 667.
Musette: siehe »Dudelsack«.

Nabla (Nebel). 78. 287.
Nagelgeige (Eisen- oder Stiftgeige). 532. 669.
Nixenharfe. 580.
Nonnengeige: siehe »Marintrompete«.
Nyckelharpa: siehe »Schlüsselfiedel«.

Oboe. 583.
Oboe d'amore. 476.
Octobasse. 570. 612.
Oktavlaute. 85. 369.
Organistrum. 366. 384.
Orgel. 410. 584. 631. 659. 666–668.
Orgue expressif. 667.
Orpheoreon. 179. 199. 201. **204–207.**
Orphica. 659.
Oud, al'. 78.

Pandora. 179. 199. 201. **204—208.**
Pandore (English Guitar). 181. 187. 189. 190. 235.
Pandurina. 112. **113. 114. 118. 119.** 211. 263. 330. 397. 619. 664.
Pantalon (Pantaleon). 287. 290.
Pardessus de Viole. 425. **429. 430.** 433. 440. **445. 446.** 479. 608. 611. 617–619.
Pauke. 320.
Pedalclavichord. 656.
Pedalharfe. **11—14. 28–31.** 33. 232 f.
Pedalzither. 669.
Pektis. 9.
Penorcon. 179. 199. 201. **204–207.**
Pentaphon. 669.
Pfeife, wendische. 583.
Philomele (Stahlgeige). 526. 535. 536.
Pianoforte: siehe »Hammerklavier«.
Pianoforte-Cither: siehe »Tastencither«.
Pianoforte-Guitarre: siehe »Tastenguitarre«.
Piano-Quatuor. 669. 670.
Piccoloflöte. 358.
Poche: siehe »Pochette«.
Pochette (Taschen- oder Tanzmeistergeige). 11. 216. 311. 312. 332. **335 359.** 397. 492. 511. 615. 616. 621. 633. 643. 651.
— Pochette d'amour. 350. 352. (492.)
— Pochette en bateau. 337. 343–352.
— Pochette en violon. 338. 350. 353–355. 357.
Pochettenbogen. 351. 592. 594.
Portativ. 135.
Posaune. 397.
Positiv. 656. 667. 672.
Primzither. 43. 50. 65.
Psalmodicon. 583. 584.
Psalter. 5. **287. 288.** 302. 314.
Psaltérion: siehe »Hackebrett«.

Quartgeige: siehe »Violino piccolo«.
Quinterne [= Cithrinchen!]. 136. 201. 203.
Quinterne [= Guitarre]. 113. 130. 135. 136. 139. 141.
Quinterne [= kl. Laute]. 79. 113. 135. 136. 211. 229.
Quinton. 235. 430. 617.

Rabacõe. 164.
Rabeca. 164.
Radleier (Vielle). 287. 319. 366. 373. 383. 384. 407. 408. 580. 582. 633. 668. 670–672.
Ravanastron (Ravanahasra). 309. 587. 600.
Rebab. 311. 328. 329. 330.
Rebec. 287. 311. 312. 327. 328. **329–334.** 365. 373. 374. 383. 511.
Rebecbogen. 582. 590. 591.
Rebecchino (Rubecchino). 330. 429. 511.
Regal. 656. 667.
Reh-hsien. 309.
Reisezither. 68.
Requinto. 163—165.
Rotte (Rote, Rota, Rotta). 287. 310. 311. **363–366. 371—373.** 377.
Rubebe (Rubelle). 135. 330. 366.

Sackgeige. 337. 339.
Salterio: siehe »Hackebrett«.
Saltirsanch. 287.
Sambiut (Sambut). 287. 302.
Sambuka. 302.

Santir. 287.
Sárangi. 473.
Scheitholt. 39. 40. **42–47.** 49. 302. 315.
Scheitholtzither. 44–47.
Schlagguitarre: siehe »Chitarra a battente«.
Schlagzither: siehe »Zither«.
Schlüsselfiedel. 580–583. 585.
Schlüsselfiedel-Bogen. 585. 590.
Schnabelflöte. 314.
Schoßgeige. 72.
Schoßharfe. 27.
Simikion. 9.
Sister: siehe »Cistre, Cither«.
Sitar. 129.
Sordino: siehe »Pochette«.
Spinett. 6. 85. 607. 608. 656. 659. 663. 672.
Spitzgeige. 337. 339.
Spitzharfe. 11. 21–24. (69.) 261 f.
Stahlgeige: siehe »Philomele«.
Stimmgabel. 669.
Stock-Violine. 525. 532. 533.
Streichguitarre. 174–176.
Streichmelodion. 71–73. 535.
Streichzither. 43. **69–73.** 246. 535.
Strohfiidel. 339. 580. 669.
Syron. 183.

Tafelklavier. 251. 276. 663. 665. 672.
Tambara. 579.
Tanbour kebyr (Tanbura). 124.
Tangentenflügel. 666.
Tanzmeistergeige: siehe »Pochette«.
Tarakawa. 583.
Taschenzither. 68.
Tastencither. 173. 181. 188. 190. 191. 235 f.
Tastenguitarre. 170. 172. 173.
Tayuc. 473.
Te buni. 9.
Telyn. 17. 176.
Tenor [span. Guitarre]. 163. 164. 653.
Tenorgambe. 397. 403. 428. 431. **433–442.** 451. 452. **455–469.** 492. 497–500. 601 ff.
Tenorgeige. 312. 384. 398. 433. 497. 511. **538. 540. 541.** 546. 548. 549. 627.
Tenorviole. 368. 384. 428.
Terpodion. 669.
Terzguitarre (Chitarrino). 134. 136. 137. 139. 151. **154. 155. 157.** 174. 240 f.
Terzzither. (59. 62.) 65.
Theorbe. 11. 77. 83. **85–87.** 97. **101–110.** 117. 124. 166. 182. 207. 247 f. 321. 337. 341. 408. 607. 611. 621. 645. 652.
— Theorbe, russische. 109–111. 499.
— Theorbe, schwedische. 106. 109–111. 167. 248 f.
Tiorbino. 100. 102.
Triplet. 163. 164. 653.
Tischharfe 34.
Torbana. 109–111.
Tricorde. 316.
Tripus. 402.
Trögel. 338.
Tromba marina [Schiffssprachrohr]. 313. 315.
Tromba marina: siehe »Trumscheit«.
Trompete. 314. 315. 317. 319. 320. 321.
Trompetengeige, Trompet-Marine: siehe »Marintrompete«.
Trumscheit. 311–313. **315–323.**
Trumscheit-Bogen. 591.
Tympanischiza. 318. 320.
Tympanon: siehe »Hackebrett«.

Videle, Vielle [à archet]: siehe »Fidel«.
Vielle en rebec. 374. 375.
Vihuela. 129. 142. 365.
Viola, Viola da braccio [Armviole]. 6. 85. 311. 312. 361. **365–370.** 383. 398. 409. 411. 427. 428. **429. 430. 433. 443–447. 449. 450.** 507–509. 537. 581. 602 f.
— Viola: siehe auch »Bratsche«.
Viola alta. 539.
Viola bassa. 433. 558.
Viola bastarda. 312. 410. 436. 437. 439. 473. 488. **491–493.** 501. 606. 644.
Viola da bardone: siehe »Baryton«.
Viola da gamba. 102. 116. 124. 154. 175. 200. 239. 246. 247. 311. 312. 337. 341. **367–370.** 379. 380. 397. 398. 403. 425. 428. 431. **433–442.** 476. 492. 507. 510. 537. **557–559.** 565. 601 ff. 653. 655.
Viola da gamba-Bogen. 585. 591–593.
Viola d'amore. 181. 185. 235. 245. 247. 282. 312. 433. 436. 445. 446. 450. 473. **475–490.** 493. 497. 507. 527. 533. 559. 602 f.
Viola da spalla. 433. 497. 538. 545. **548. 555.** 558.
Viola di fagotto: siehe »Fagottgeige«.
Viola franceza. 164.
Viola pomposa. 433. 538. **548–556.** 620. 621.
Violenbogen. 586–588. 590–594.
Violet, englisches. **478. 479.** 488. 490. (653.)
Violetta [= Bratsche]. 321. 429. 511. 537.
Violetta [= Klein-Geige]. 331. 333. 385. 510.
Violetta bastarda. 493. 494.
Violetta piccola. 435. 511.
Violinbogen. 586. 588. 589. 593–598. 646.

Violine. 167. 177. 184. 235 f. 270 f 306. 311. 312. 321. 331—333. 358. 359. 363. 365. 383—386. 389—401. 405. 408—410. 415. 416. 427—430. 475. 476. 478. **507—536.** 537—539 547. 549—551. 557—560. 566—569. 601 ff. 653. 660.
— Violino arpa. 524.
— Violino chitarra. 524.
— Violino d'amore. 478.
— Violino piccolo. 338. 340. 356. **358. 359.** 511. 648.
— Violino pomposo. 550.
Violon: siehe »Contrabaß«
Violoncell. 174. 235. 239. 246. 259. 266. 278. 306. 311. 312. 319. 321 331. 416. 419 427. 434. 440. 457. 507. 511 523. 537. 546—551. **557—567.** 568. 569. 571. 602 f. 660.
— Violoncell-Bogen. 586. 589. 594—596. 598.
— Violoncino. 557.
— Violoncello da spalla. 563. 566. 602.
— Violoncello piccolo. 433. 548. 550. 551. **559.** 563. **565.** 621.
Violone (Baßviole, Baßgambe; auch: große Baßgeige oder Contrabaß). 320. 365. 367. 368. 379. 380. 385. 401. 408. 437. 469. 470. 510. 557. 568 f.
Violotta. 539. 546. 547. 567. 640.
Violon-Ténor. 545. 546. 612.
Virginal. 6. 665 672.

Waldhorn. 317. 526. 531. 532.
Wetter- oder Windharfe. 34

Yang-Kin. 302.

Ziehharmonika. 582. 583.
Zinken. 397.
Zither (Schlagzither). 2. 5. **37—71.** 179. 235 f. 302. 315. 579. 583.
Zither, Thüringer (Berg- oder Volks-). 2. (66.) 182. **193—195** 197. 198.
Zwitscherharfe. 11.

NAMENREGISTER.

(Ein * vor einer Ziffer bezeichnet die Seite, die eine Abbildung eines Instruments des betreff. Erbauers enthält, während das Zeichen ° auf die Nachbildung eines Zettels bezw. Brandstempels hinweist.)

Abel, Christian Ferdinand 439. 551.
— Karl Friedrich. 439. 440.
Abraham a Santa Clara. 124.
Achner, Josef. 601.
— Michaël. 601.
— Philipp. *517. 519. 601. °603.
— Thomas. 601.
Adlung, Jacob 656.
Adolf Friedrich, König von Schweden. 464.
Adolf Friedrich III., Herzog von Mecklenburg-Strelitz. 644.
Agazzari, Agostino. 407.
Agricola, Martin („Musica deudsch"). 80. 135. 180. 288. 318. 331 376. 435. 580.
Albani [Familie]. 231.
— Leopoldo. 160. 231.
— Matthias. 631.
Alberto. Pietro. 105. 231. °233. 282.
— Virginia. 282.
Albrechtsberger, Johann Georg. („Anweisung zur Composition"). 114. 115. 440. 479. 498. 499. 569. 571.
Aldred [Violenmacher]. 441.
d'Alembert: siehe Diderot.
Alexandre, Jacob. 668.
Alletsee, Maria Anna. 601.
— Paul 465. 480. 501. 513. 515. *517. 601. 602. °603.
Allwright, James. 670.
Amann, Georg. 340. 651.
— Ursula. 651.
Amati [Familie, bezw. Schule]. 511—513. 557. 617. 648.
— Andrea. 264. 512. 538. 557. Antonio. 512. (515.)
— Gierolamo (Hieronymus). 512. 519. 634.
— Nicola. 411. 466. 512. 618. 621. 622. 640. 660.
Amberger, Max. 43. 65.
Amici, Luigi. *210. 220. 231. °233.
Amigoni, Filippo. 606.
Amman, Jost. (3.) 4. 135. (229.) 230. (307.) 308. 380.
André, Auguste. 666.
— Johann. 645.
Andreas, Johannes. 410.
Andreeff, Wassil Wassiljewitsch. 227. 303.
Angelico, Fra: siehe »Giovanni«.
Angermann, Anna Rosina. 251.
Anna Amalia, Herzogin von Weimar. 131. 149.
Antegnato, Giov Francesco. 401.
Anton, Prinz von Sachsen. 124.
Antonio, Vito. 409.
Apian-Bennewitz, Paul Otto. 306. 521. 531. 597.
Arcangioli, Lorenzo. *563. 566. 602.
Ariosti, Attilio. 479. 559.
Armstrong, Robert Bruce. 652.
Arresti, Giulio Cesare. 557.
Astor & Norwood. 660.
Attore, Michele. 106. *108. 231. °233. 282.
Aubert, Claude. 277.

Baader, J. 626.
Bach, Carl Philipp Emanuel. 663.
— Johann Christoph Friedrich. 620.
— Johann Sebastian. 201. 358. 433. 439. 477. 538. 548—552. 559. 620. 621. 655. 670.
— Veit. 201.
— Wilhelm Friedemann 663.
Bachmann, Anton. 173. 602.
— Carl Ludwig. *170. 173. 486. 577. 602. °603.
— Charlotte Caroline Wilhelmine. 602.
Backofen, Joh. G. H. 2.
Bacon, Francis. 474. 491.
Bagany [Geigenbauer]. 524.
Baillif [Lyraspieler]. 404.
Bair, Anna Maria. 622.
Banks, Benjamin. 513.
Barbé, Amable Télesphore. 232.

Barbé, François. 163. 232. °233.
— J. 232.
Barberini, Francesco. 402.
Bardella. 85. 88.
Barens, Sibilla. 634.
Bargagna, Leto. 546. 672.
Barley, William. 205.
Baron, Ernst Gottlieb („Untersuchung des Instruments der Lauten"). 2. 78—80. 83. 84. 86 87. 90. 101. 130. 231. 236. 239. 247. 265. 270. 273. 275. 282. 616. 620. 621. 637. 645.
Barry [Harfenmacher]. 255.
Bartl: siehe »Partl«.
Barton, Georg. 523.
Bassani, Giov. Battista. 588.
Bassano [Maler]. 397.
Battaglia, Antonio. 291.
Baudet, Gustave. 669. 670.
Baudis, Wenceslaus. 486. 602.
Baumeister, F. 461. 602. °649.
Baur, Barbara. 615.
— Martin. 638.
Bausch, Carl Christian. 605.
— Ludwig Christian August. 589. 598. 605.
— Ludwig jr. 605.
— Otto. 605.
Bayer, Karoline. 480.
Becher [Contrabassist]. 573.
Bechstein, Friedrich. 469.
— Heinrich. 469.
Becker, Jean. 597.
Bedetti [Kupferstecher]. 398. 400.
Bedler: siehe Gedler.
Beethoven, Ludwig van. 501. 669.
Bellini, Giovanni. 332. 333. 382. 393. 394. 415.
Benda, Ernst Friedrich. 602.
— Franz. 549.
Bennert, Julius Eduard. 2. 41. 43. 65. 70. 71.
Bergonzi, Carlo. (442.) 462—464. 512. 560. 618. 640. (646.)
— Michel-Angiolo. 512.
Berlioz, Hector. 155. 480. 539.
Berteau (Berteaud, Bertault), Martin. 559.
Bertolazzi, Bartolomeo. 2. 652.
Bertolotti, Fiore. 604—606.
— Francesco I. 605.
— Francesco II. 605.
— Francesco III. [da Salò]. 419. *422. °603. 604—606.
— Gaspar [da Salò]. 419. 508. 511. 538. 603—606.
— Isabella. 604. 605.
— Julia. 604.
— Livia. 604.
— Marc' Antonio. 604.
— Virginia. 604.
Berton, Henri Montan (fils). 528.
Beßler, Adam. 499.
Betz, Jakob. 617.
Beutler, Johannes. 153. 232.
Beyer, Adam. 658.
Biber, Heinrich Franz. 588.
Bichler, F. 667.
Bierdimpfl, K. A. 231. 251.
Bina, Johann. 484. °603. 606.
Bindernagel, Johann Wilhelm. 35. 182.
Biot, Jean-Baptiste. 528.
Birnbach, Heinrich August. 176.
Bitter, Carl Hermann. 663.
Blanckenfordt, Bernardine Charlotte. 117.
Bleyer, J. F. 672.
Bobé, Erna. 672
Bocan [Pochettenspieler]. 339.
Boccherini, Luigi. 559.
Böck [Zitherspieler]. 71.
Bodenehr, Mauritius. 200. 202.
Boelcke [Contrabassist]. 573.
Bofenschen, P. 69.
Böhm, Joseph. 659.
Bohn, Emil. 492.
Boivie, Hedvig. 673.
Boivin, Claude. 442. *488 493. °603. 606.
Bolles [Geigenbauer]. 441.
Bolmon [?], Johannes. 639.
Bomberghi, Giovanni. 236.
— Lorenzo. 236
Bonanni, Filippo („Gabinetto armonico". 108 122 124. 154. 208. 285. 313. 315. 408. 591.
Böningk, Johann Adolph. 93. *95. 231. °234.
Bornemann, G. 663. 672.
Botnen, Isak Nielsen. 533. 647.
Bottesini, Giovanni. 572.
Bottschild, Samuel. 200. 202.
Boucher, Alexandre. 544.
Boumeester, Jan. 442.
Bouys, André. 455.
Bracelli, Giambattista. 321. 390. 398 413.
Brade, William. 438. 439.
Brant, Sebastian. 316.
Branzoli, Giuseppe. 2.
Breit, Leopold. 72.
Brensio, Antonio. 370. 419. *421. 606. °609.
— Gerolamo. 370. 411. 606. 607.
Bricqueville, Eugène de. 430. 619. 671.
Bridges, John Henri. 557.
Brizzi & Niccolai. 659.
Broadwood, Henry Fowler. 660.
— Henry John Tschudi. 660.
— John. 660.
Brock, P. 276.
Brouwer, Adriaen. (177.) 178.
Brueghel, Jan. [s. Titeltafel.] 397.
Bruni, A. 241. 606. 611. 660. 663.

Buchenberg (Buckenberg), Matheus. 101. 231. 282.
— Virginia. 282.
Bucher, Ignaz Johann. 43.
Buhle, Edward. VII. 329. 672.
Burgkmair, Hans. 379.
Burgksteiner, Joseph. 501.
Busch, Ernst. 403. 441. *448. *452. 453. 457. 458. 465. 470 607. °609.
Buschmann, Gustav Adolf. 669.
— Johann David. 667. 669.

Caccini, Giulio. 87.
Caix d'Hervelois, Louis. 438.
Camperius, Symphorianus. (505) 510.
Canot, Philipp. 322.
Cappa, Goffredo. 512. 608.
Capra, Francesco. 640.
— Gian Giacomo. 640.
Carcassi, Antonio Felice. 607.
— Francesco. 607.
— Giov. Andrea. 607.
— Joannes. 607.
— Lorenzo. 24 °234. 485. 561. 574. 607. 608. °609. 632.
— Matteo. 607.
— Salvatore. 607.
— Tommaso. 485. 607. 608. °609.
— Vincenzo. 607.
Carl, Erzherzog von Oesterreich. 659.
Carl III, König von Spanien 214. 278.
Carl IX, König von Frankreich. 264.
Carl August, Großherzog von Weimar. 131.
Carpaccia, Vittore. 393. 394.
Carpentier, Josephe. 2.
Casadesus, Henry de. 480.
Castaldi, Bellerofonte. 102.
Castro, Lorenzo de. 320.
Catel, Charles Simon. 528.
Cati, Davide. 608.
— Pietro Antonio. *356. 359. 608. °609.
Cattus, J. H. 458.
Cavalieri, Emilio de'. 87.
Cavalli, Francesco. 321.
Cavazza [Contrabassist]. 627.
Celoniato, Giov. Francesco 482. 608 °609.
Cerone, Pedro. 386.
Cerreto, Scipione („Prattica di musica"). 384. 402—404. 409. 435.
Cersne, Eberhard. 135.
Challiot, Antoine. 232.
— Etienne. 232
— Pierre. 30. *31. 232. °234. 282.
Chanot, Francis 174. 266. 523. 524. 528. 529. *542. 544. 545. 566. 608. °610. 647.
— Georges. 608.
— Joseph. 608.
Chappuy, N. 430.
Charpentier, Gustave. 480.
Chatelain, François. 14. 264. 608.
Chatelin, Adrien Bénoit. 446. 608. °610.
Cherubini, Luigi. 524. 528.
Chladni, Ernst Friedrich. 669. 670.
Chominot, Marie Claude. 277.
Chouquet, Gustave. 275. 616.
Christiane, Prinzessin von Lothringen. 223. 409. 492.
Christian Ulrich, Herzog von Württemberg. 501. 504.
Chrysander, Friedrich. 644.
Cieco, Francesco. 400.
Cima de Conegliano, Giov. Battista 332. 376. 393. 394.
Cini, Giovanbattista. 408.
Clagget, Charles. 669.
Claudius, Carl. 580. 581.
Claußnitzer . . . 69.
— Christian. 173. 181. 190.
Closson, Ernest. 656. 665. 669.
Cola (Colas), Domenico. 124.
Colin, J. 430.
Colloredo [Erzbischof v. Salzburg]. 638.
Comuni, Antonio. 150 232. °234.
Concone, Luigi. 670.
Constantin [Pochettenspieler]. 338.
Cooper (Coperario), John. 438.
Corelli, Arcangelo 588.
Corna, Giov. Giacobo dalla. 370. 401.
— Giov. Maria dalla. 390
Corsi, Jacopo. 409.
Corsini, Pietro. 15. 235. °237.
Cortese, Martio. 409.
Costa, Diego. 164. 235. °237.
Couchet, Jean. 671.
Cousineau, Georges. 2. 12—14.
— Pierre Joseph. 12.
Coutagne, Henri. 389.
Cramer, Johann Baptist. 588.
— Wilhelm. 588. 596.
Cristofori, Bartolomeo. 290. 410. 660. 663. 668.
— Joannes. 660.
— (Cristofali) [Sängerin]. 659.
Croß, Nathaniel. 441.
Crotta, Giovanni. 606.
Cusumano, Giuseppe. 157. 235. °236.

Dalberg, Joh. Friedr. Hugo v. 35.
Dante Alighieri. 179.
Dardelli, Pietro. 370.
Daum, Mathias. 639.
Deckert, Georg Nicolaus. 660.
— Heinrich Nicolaus. 660.
— Johanne Christiane 660.
— Johann Nicolaus. 660.
— Marthe. 660.
Deleplanque, Gérard J. 186. 235. °238. 282.

Del Perugia, Fernando. 220. 263.
Delsart, Jules. 441.
Demarville, ... 671.
Demian, Guido 667.
— Karl. 667.
— Zyrill. 667.
Desrousseaux, Barbe. 611.
— Jeanne. 611.
— Nicolas. 446. °610. 611.
Diabelli, Anton. 154.
Diderot et d'Alembert. 84. 87. 205. 430. (500. 571.) 652. 653. 668.
Dieffopruchar: siehe »Tieffenbrucker«.
Diehl [Familie]. 235. 611.
— August. 236. *586. 598. 611.
— Friedrich. *59. 64. 235. °238. 611.
— Nikolaus. 235.
Dietrich [Zitherspieler]. 72.
Dietz, Johann Christian. 660. 663. 672.
— Johann Christian Sohn. 663.
Dieudonné [Klavierbauer]. 665.
Diez, G. 670.
Dillner, Johann. 584.
Dini, Giov. Battista. 574. *575. °610. 611.
Dlabácz, Joh. Gottfried. 627.
Döbereiner, Christian. 441.
Dodd, John. 589.
Doles, Johann Friedrich. 656.
Domenichino. 107. 470.
Domenico da Pesaro. 657. 663.
Dommer, Arrey v. 12. 34. 35. 200.
Doni, Giov. Battista. 402.
Doppelmayr, Johann Gabriel. 607. 637.
Dörffel [Familie] 611
— Adolph Louis. 611.
— Alfred. 551.
— Johann (Hans) Andreas. 481. 484. 485. °610. 611.
— Michaël. 611.
Döring, Christoph. 458. 612. °613.
— Hans. 612.
— O. 410.
— Wilhelm. 469. 612. °613.
Don, Gerrit. 655.
Draeseke, Felix. 547.
Dragonetti, Domenico. 572. 627.
Drassegg, Joseph. 236.
— Maria Anna. 236.
— Victorin. *48. 55. 157. 236. °238.
Dreher [Contrabassist]. 573.
Dubois, B. 545. 546. 612.
Duck, Jacob A. (425.) 426. 430.
Duiffoproucart: siehe »Tieffenbrucker«.
Duke, Richard. 513.
Dulcken, Johann Daniel. 663.
Duncker, Friedrich. 669.
Dürer, Albrecht. 88.
Dürschmidt [Blasinstrumentenmacher]. 524.

Eberle, Cristofano. 88.
— Johann Joseph. 480. 612.
— Johann Udalricus. 273. *444. 449. 481. 483—485. *487. *488. 490. 513. 612. °613. 619.
— Klara Theresia. 612.
— Sebastian. 612.
— Ursula. 612.
Eberspacher, Bartolomeo. 94. *100. 236. °238.
Ebert, Heinrich. 247.
Eckershofer, Vincenz. 64.
Edelinck [Kupferstecher]. (75.) 76.
Edlinger, Barbara. 615.
— Elisabeth. 615.
— Georg. 615.
— Hans. 615.
— Joseph Joachim. 90. *92. 236. °238. 239 273. 615.
— Thomas d. Aelt. 88. 94. *96. 236. 239. °243. 340. *346. 348. 403. *451. 458. 461. 465. 513. °614. 615. 621. 622.
— Thomas d. Jüng. 236. 612 615. 633. 638.
Ehlert [Contrabassist]. 573.
Ehrbar, Friedrich. 666.
Eichler, G. 514.
Einsiedel, Friedr. Hild. 131.
Eisel, Johann Philipp. („Musicus αὐτοδίδακτος".) 22. 23. 289. 429. 434. 441. 478. 548. 558. 569 621.
Eisenmann, A. 665.
Eitner, Robert („Quellenlexikon"). 166. 183. 321. 504. 657.
Elg, Jonas. 97. 239. °243.
Elisabeth, Königin von England. 205. 206.
Elster, Joseph. 492.
Engel, Carl. 136. 171. 183. 203. 276. 306. 372. 410. 501. 570. 618. 627. 646.
Engelmann, G. 154.
Engleder, Andreas. 246 274. 520. 524. 605. 615.
— Joseph. 482. 489. 615.
Epp, Hans Jacob. *451. 458. °614. 616.
— Martin. 616.
— Magnus. 270. 616.
— Mattheus. 88. 93. *152. 156. 239. °243. 340. *346. 347. 348. *451. 458. °614. 616.
— Rosina Salome. 616.
Erard Frères. 29. °243.
— Jean Baptiste. 239.
— Pierre. 239.
— Sébastien. 12—14. 29. 30. 232. 239. 658. 663.
Erd, Regina Balbina. 634.
Ernst, Franz Anton. 522.
Ertl, Johann. 266.

Eschenbach, Bernhard. 667.
Espinel, Vincent. 129.
Esser, Carl Michael v. 479. 480
Este [Haus]. 231.
— Alfonso II. d'. 88.
— Ercole I. d'. 400.
— Ferdinando II. d' 94.
— Isabelle d' 13.
Esterházy, Fürst Nikolaus Joseph. 500.
Eustachio, Luca Antonio. 18 652.
Evans, Richard. 372.
Eybler, Joseph 501.

Fab[b]ricatore [Familie]. 134. 240.
— Gennaro sen. 240.
— Gennaro jun. *151. 157. 240. °243. 282.
— Giov. Battista. 160. 240. 241.
— Pietro. 225. 240. 241. 244.
— Vincenzo. 240.
Falkenhagen, Adam. 103.
Farrant (Farunt), Daniel. 491.
Fauner, Joseph v. 115.
Fel [Mlle]. 667.
Feldlen, Magnus. 501.
Fendt, Bernhard. 513. 628.
Feraboschi, Francesca. 640.
Ferabosco (Ferrabosco). 410.
— Alfonso sen. 438.
— Alfonso jun. 438
Ferdinand II., Deutscher Kaiser. 659.
Ferdinand IV., König von Neapel. 408 668.
Feron, Eloi. 154.
Ferrari, Agostino. 241.
— Alfonso. 241.
— Carlo. 241.
— Gasparo. 218. 241. °244. 616.
— Giovanni. *350. 351. 616.
Fétis, François Joseph. 12. 106. 247. 263. 306. 310. 371. 376. 510. 544. 589. 608. 619. 646. 648. 663.
Fett, Harry. 534.
Feury, François 670.
Fichtl, Johann Ulrich. 516. °614. 616.
— Magnus Anton. 616.
— Martin Matthias 616.
— Matthias. 616.
Fichtoldt, Michaël. 639.
Ficker [Familie]. 276.
Fieglmiller, Benedikt. 354.
Fischer, Johann Ulrich. 242. 320. 325. 515. °614. 616. 617.
— Joseph. 615.
— Philipp Jacob. 242.
— Zacharias. 98. 242. °244. 513.
Fiscier, Carlo. 242.
— Giuseppe. 242.
— Tobias. 97. *100. 242. °244.
Fleischer, Carl Conrad. 644.
— Catharina. 644.
Fleischer, Hans Christoph. 644.
— Johann Christoph. 644. 656.
— Oskar. 2. 82. 141. 204. 275.
Fleurot [Instrumentenmacher]. 44. 242. °244.
Floriano, Benedetto. 663.
Floßmann, Georg. 49.
Fomin, N. P. 303.
Forbiger, Christina. 620.
Foresti, Camillo. 606.
Foresto, Maddalena Anna. 606.
Forkel, Joh. Nepomuk. 242. 476. 549. 550. 668.
Forster [Familie]. 513.
— Simon Andrew. 306.
— William. 513.
Francaluzzi [Sammler]. 627.
Franciosi [Abt]. 290. 299.
Franciscello [Violoncellist]. 559.
Franck: siehe Grohmann.
Franco, Gasparo. 245.
— Giov. Francesco. 245.
— Stefano. *112. 118. °244. 245. 282.
Franklin, Benjamin. 669.
Franz I., deutscher Kaiser. 639.
Franz I., König von Frankreich. 510.
Franz, Karl. 500.
Fraticelli, Marco. 438.
Freschi, Domenico. 557.
Frey (Frei), Hans. 88. 89. 369.
Freyer & Co. 527.
Fridrich, L. Andreas. 514.
Friedel, Sebastian Ludwig. 500.
Friederici, Christian Ernst Wilhelm 659. 663.
— Christian Gottlob. 659. 663.
— Luise. 663.
Friedrich II., König von Preußen. 500. 502. 671.
Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen. 658.
Fritz, Barthold. 663.
Fritzsche, Johann Benjamin. 605.
Fuchs, Albert. 454.
Fugger, Raymund. 87. 89. 135. 270.
Fuhrmann, Martin Heinrich. 476. 653.
Funk, David. 439. 653.
Furetière, Antoine. 114.
Füßlen, G. 68. 69. *73.
Fust, Johann. 655.

Gabrieli, Domenico. 559.
Gabrielli [Familie]. 512.
— Giov. Battista. 608. 628
Gagliano [Familie]. 245. 278 512. 543.
— Alessandro. 245. 5 12
— Ferdinando. 148. *151. °244. 245.
— Giuseppe. 245.
— Nicola. 148. 244. 245. 278. 512.

Galbusera, Carlo Antonio 524.
Galeazzo, Giovanni. 409.
Galilei, Vincenzo. 398
Gallay, J. 663.
Galpin, Francis W. 2. 88. 183. 206. 273. 315. 320.
Ganassi, Silvestro. 331. 332. 367. 369. 379.
Gand, Charles François 514.
Gannal, Therèse. 34.
Ganswind [Viola d'amore-Spieler]. 480.
Gascault, . . . 440
Gaspar da Salò: siehe »Bertolotti«.
Gatti, Teobaldo. 438.
Gaultier, Denis. 2.
Gedler, Johann Anton. 527.
— Norbert. 502.
Geißenhof, Franz. 485. 617.
— Johann Michaël. 617.
Gentili, Dr. 606.
Gerber, Ernst Ludwig („Lexicon der Tonkünstler"). 166 242. 440. 550. 551. 577. 601 645. 653. 656. 658. 663. 669. 670.
— Heinrich Nicolaus. 550.
Gerbert, Martin [Abt]. 329. 371. 668.
Gerle, Hans. 77. 81. 331. 367. 368 370. 379.
Gerspacher, A. E. 547.
Gettle, J. M. 321.
Geyer, John. 570
Gibb, William. 13. 134. 183. 206. 275. 281. 643.
Gigli, Giovanni. 617.
— Giulio Cesare. *356. 359. 617. °623.
Gilbert, Nicolas Louis 617.
— Simon. 433. 445. 617. °623.
Giovanni, Fra. [Maler]. 327. 332. 393.
Giron, Claude. 277.
— François 277
Gitter, Andreas. 53.
Giuliani, Mauro. 154.
Glareanus, Henricus Loritis 318.
Goergens, A. J. 303.
Goethe, Johann Wolfgang v. 131. 339.
Goffriller, Francesco. 618.
— Mathias. 465. 618. °623.
Goguette, Françoise. 277.
Gollberg (Goldberg, Goltberg), Johann. (98.) 156. 245. °249. 283.
Gonzaga [Haus]. 394.
— Camillo. 657.
Göthel [Orgelbauer]. 631.
— Gottfried. 631.
Gottmannshausen, Hans. 441.
Gozzoli, Benozzo. 393.
Gräbner [Familie]. 658.
— Carl August. 658.
— Johann Christoph. 658.
— Johann Gottfried. 658.
Gräbner, Johann Heinrich. 657. 658. °661.
— Wilhelm. 658.
Gragnani, Antonio. *447. 450. 618. °623.
— Gennaro. 618.
— Onorato. 618.
Granata, Giov. Battista. 166.
Grancino [Familie]. 217. 512.
Grau, L. 198.
Greiff, Magnus. 270.
Grenié, Gabriel Joseph. 667.
Grillet, Laurent („Les ancêtres du violon"). 306 316. 320. 333. 366. 373. 375. 608. 633. 648.
Grimm, Jakob u. Wilhelm 338.
Grobert [Guitarrenmacher]. 155.
Grohmann (Franck), C. A. G. 457. 618. °623.
Grove, George („Dictionary of music"). 263. 264 373 408. 490. 665.
Gruber, H. 72.
Grümmer, Paul. 441.
Grünwald, Friedrich; siehe: Drassegg, Victorin.
Guadagnini, Giambattista. 512.
— Lorenzo. 512.
Guarneri, Andrea. 512.
— Giuseppe (Joseph) Gianbatt. 512. 513.
— Giuseppe del Gesù. 278 512. 619.
— Pietro Giovanni. 512. (516.)
Guersan, Louis. 430. 433 442. 449. 618. 619. °623.
Guesnet, Adèle. 647.
Guillon [Violinist]. 332.
Gustav, Prinz von Schweden. 240.
Gütter, Christian August. 67. 68. 173.

Haggirst [Guitarrenspielerin]. 168.
Haidecki, Alexander VIII 389. 393. 394. 398. 402. 415. 606.
Hainhofer, Philipp. 410. 659. 671.
Hammerich, Angul. 275. 534. 581. 672.
Hammig, Johann Georg (Christian?). 552.
Hany, Charles 528.
Harkendorf, Hans. 454. 619. °623.
Harrach, Franz Anton Graf. 259.
Hartmann, Maria Anna. 634.
— Maria Josepha. 259.
Hartung, Michael. 273.
Hasert, Johannes. 441.
Haslwanter, Johann. 43. 71. 246. 266.
— Johann Otto. 246.
Haß, Albert. 663.
— Hieronymus Albrecht. 663.
Hauschka, Vincenz. 501.
Haward (Haworth), Charles. 672.
Hawkins, John. 205. 207. 339.
Haydn, Joseph. 408 500. 668.
Haymann, Christoph Joh. Gottfried. 248.

Hebenstreit, Pantaleon. 290. 658.
Heberlein, Gottlieb. 524.
Heckscher, Julius. 645.
Heel, Martin. 634.
Heidegger, Albert. 246.
— Eduard. 43. 71. 246.
— Georg. 43. *59. 63. 246. °249.
— Georg [jun.]. 246.
— Josef. 246.
Heinrich II., König von Frankreich. 510.
Heinrich IV., König von Frankreich. 409.
Heinrich VIII., König v. England. 179. 332.
Heinrich, Herzog von Sachsen-Merseburg. 570.
Heinrichs [Zitherspieler]. 72.
Heiß, Regina. 290.
Heldahl, Anders. 534.
Hell, Ferdinand. 532.
Helland, G. O. 534.
Hellmer, Carl. 516. 619. °624.
— Johann Georg. 619.
— Karl Boromäus Andreas. 619.
— Maria Barbara. 619.
— Marie Katherine. 619.
— Magnus. 270.
Heng, Magdalene. 633.
Henz, Ernst Hans Conrad. 637.
Heron-Allen, Edward. 263. 306. 373.
Herrad von Landsberg [Aebtissin]. 366.
Hertel, Johann Christian. 439.
— Johann Georg. 322.
Hesse, Ernst Christian. 439.
Hettersdorf, v. . . . 502.
Hieronymus aus Mähren. 330. 366. 374. 384.
Hilanj, Franz. 61. 247. °249.
Hildebrand, Zacharias. 668.
Hill & Sons, William E. 359. 389. 411. 640.
Hiller, Johann Adam. 532. 549. 550.
Hinckelmann, Christoph Adam. 631.
— Johanne Christiane. 631.
Hipkins, Alfred James. 13. 134. 183. 206. 275. 281. 643. 660. 669.
Hochbrucker [Harfenist]. 11—13.
— Agathe. 12.
— Christian. 12.
— Cölestin. 12.
— Georg. 11.
Hoffmann, David. 620.
— Gertraude Rosine Sybilla. 620.
— Gottlieb. 621.
— Johann Christian. 86. 88. 101. 102. *104. 247. 348. 441. *447. 449. 454. *456. 466. *468. 483. *487. 548. 550—552. *553. 555. 556 565. 620 621. °624. 637.
— Martin. 88. 247. 348. 441. *452. 461. 620. 621. °624.
Hoffmann, Veit. 620.
Hofmann, Richard. 72.
Hofmans, Mattys. 514.
Hohlfeld, Gottfried 669.
Holbein, Hans d. Jüng. 314. 316. 376. 378.
Holtzman, Godefroi. 14.
Homer. 382. 398. 400.
Homolka, Eduard Emanuel 236. 239. 606. 612. 619. 627. 633.
Hopf [Geigenbauer] 546.
— Caspar. 621.
Hörlein, Karl Adam. 539.
Hornsteiner [Familie]. 562. 625.
— Johann. 246.
— Joseph. 638.
Hotman (Hotteman). 438.
Hoyer, Andreas. 565. 621. °629.
Hubert, Christian Gottlob. 664.
Hübner [Schriftsteller]. 638.
Huggins, M. L. 643.
Hume, Tobias. 438.
Hummel, Elisabeth. 615.
— Johann Nepomuk. 154.
— Katharina. 651.
— Mathias d. Aelt. 88. 340 347. 465. 615. 621. 622. 651.
— Mathias d. Jüng. 621. 622. °624. 637.
Hunger, Christoph Friedrich. 248.

Ibach, Richard. 664.
— Richard Paul. 664.
Inglese, Pietro Philippo. 397.
Isidorus Pelusiota, San. 652.
Issaksen: siehe Trond.

Jääskeläisen [Kantelenfabrik]. 304.
Jackson, William. 190.
Jacobs, Edouard. 441.
Jacobsz, Hendrik. 514. 543. 622. 634.
Jacomelli, Giovanbattista. 409.
Jacquot, Albert 510.
Jambe-de-Fer, Philibert. 510.
Jannesi, Florido. 290.
Jauch [Familie]. 247.
— Andreas. 97. 247. 248. °250.
— August Ignaz. 248.
— Hans Caspar. 247.
— Johannes. 247.
— Johann Nepomuk. 247.
— Joseph Ignaz Augustin. 248.
— Josepha. 248.
Jay, Henry jun. 340. 441. 442.
Jenkins, John. 438.
Jerner, Johann. 106 248. °250. 259. 283
Jérome de Moravie: siehe »Hieronymus«.
Joan Maria. 389. 394. 402 415.
Joannes Andreas. 410.
Johanna, Prinzessin von Oesterreich. 408.

Johann Wilhelm, Pfalzgraf v. Bayern. 442. 646.
Johnson, Jacob. 190.
Jones, Edward. 372.
Jordin, Klara Theresia. 612.
Judenkunig, Hans. 79. 367. 379.
Jühling, F. 69. 71.
Julien, L. Antoine. 648.

Kade, Otto. 117.
Kaidinger, Maximilian. 266.
Kämbl, Johann Andreas. 502. 601.
Kämpfer, Joseph. 570.
Kandler, Franz Sales. 240. 278.
Kapsberger, Joh. Hieronymus. 106.
Kargel, Sixtus. 180.
Karl XV., König von Schweden. 622.
Karl, Heinrich. 203.
Kastner, Johann Georg. 316.
Kaufmann, Friedrich jr. 670.
— Johann Friedrich. 35. 670.
Keil, Bernhard. 159. °250. 251.
— Ernst. 251.
Keller, Philipp. 539.
Kempter, Andreas. 484. 622. °629.
— Anna Maria. 622.
Kennedy, Hans („Die Zither"). 2. 42. 46. 49. 52. 62. 65. 67. 68. 71. 72. 246. 266. 274. 669.
Kerlino, Giovanni. 370. 508.
Kern, Johann 55. °250. 251.
Kerschensteiner, Xaver 43.
Kessel, Theodor van. 398. 406. 416.
Keutschach, Leonhard v. 659.
Kiendl, Anton. 40. 42. 43 65.
Kiesewetter, Raphaël Georg. 409.
Kinderfreund, Michaël Joseph. 667.
Kinkeldey, Otto. 408. 409. 657.
Kircher, Athanasius. 34. 337.
Kirckman, Jacob. °662.
Kläbe, Gottlieb August. 658.
Klark, Lars. 533.
Klein, Heinrich. 667.
Klemm, Anna Rosina. 251.
— Johann Georg. 251.
— Johann Gottfried sen. 251.
— Johann Gottfried jun. 194. °250. 251.
Klinger [Familie]. 625.
— Christian Gottlieb. 552. *554. 555. 625.
Klotz – Lautenmacher [Familie]. 265. 482. 513. 515. 516. 601. 625. 638.
— Anna. 626.
— Georg. 482. 625. 626. °629.
— Joseph (Thomas). 513. (519.) 577. 626. °629.
— Joseph d. Jüng. 626.
— Maria. 625.
— Mathias. 274. 482. 513. 625. 626. °629.
Klotz, Mathias d. Jüng. 626.
— Paul 625.
— Regina. 626.
— Sebastian Anton. 513. 625. 626.
— Urban. 625.
— Ursula. 625.
Knopf [Familie]. 589.
Kobrich, Johann Anton. 571.
Koch (d. Jüng.). 566. 626.
— Heinrich Christoph. 35. 290. 480. 500. 550. 571. 626. °630.
Koczirz, Adolph. 2. 136. 671.
Kolditz, Jakob. 626.
Kormart, Christina. 620.
Körner, Christian Gotfried. 131.
— Theodor. 131. 247. 274.
Körte, Oswald. 2. 81.
Kraft, Anton. 500. 501.
— Mathias Peter. 106. 109. 248. 251. °253. 283.
Kramer, Heinrich. 502.
Kraus, Alessandro. 420. 657.
Krause, Johann Georg. 498. 501. 504.
— M. A. 276.
Kremberg, Jacob („Musikal. Gemütsergötzung"). 116. 117. 130. 200. 202. 436.
Kren, Franz. 43. *48. 54—56. 252. °253. 266. 274. 283.
Kreßmer, C. W. 573.
Kriner, Franz. 274.
Krug, Arnold. 547.
Krumlowsky, Johann. 479.
Krumpholz, Johann Baptist. 12.
Kruyskerk, Magdalena 634.
— Wynant. 634.
Kühnel, August. 439.
Kulmbach, L. 672.
Kürschner, Georg. 61. 269. °271.
Kussewitzky, Sergei. 572.

Laborde, Jean Benjamin de („Essai sur la musique"). 285. 340. 402. 430. 478. 481 571. 572.
Lafleur, Joseph René. 589.
Lamberg-Sprinzenstein [Graf]. 178.
Lambert-Feuillée, A. 245.
Lamont, . . . 13.
Landowska, Wanda. 655 656.
Landi, Hieronymo. 402.
— Luigi. 656
— Pietro. 656.
Lanfranco, Giovan Maria („Scintille di musica"). 331. 332. 367. 368. 370. 384—386. 390. 401. 510.
Lang, Friedrich. 502.
Langerwisch, Johann Friedrich. 252.
— Johann Georg. (98) *152. 156. 252. °254.
Langguth [Instrumentenmacher]. 35.

Laske, Elisabeth 626
— Joseph Anton. *356. 359. 626. 627. 630.
— Laurenz Joseph. 627.
— Ludmila. 627.
Laurentius [Magister]. 412.
Le Blanc, Hubert. 440. 559.
Le Blond, G. 183. 185. 186. *187. 192. *195. °254. 255.
Leclerc, Anne. 647.
Ledebur, Carl v. 256. 602.
Lefebvre [Violinist]. 528.
Lehner, Franz. 606.
Le Jeune, François. 430.
Lelarge, Ursule. 277.
Lemme, Charles jr. 664.
Le Nain, Louis. 337. 342.
Leopold der Heilige, Erzherzog von Oesterreich. 372.
Lepage, Henri. 510.
Lerius, Theodor van. 664.
Le Roy, Henry. 657.
Lesueur, Jean François. 528.
Lété, Nicolas Antoine. 647.
Le Valentin, Moïse. 400. 403. 407. (413.) 419. 420.
Levien [Guitarrist]. 172. °254. 255.
Le Voir [Klavierbauer]. 669.
Lévy [Violespielerin]. 430.
Libicky, Ludmila. 627.
Lidarti, Christian Joseph. 550.
Lidl, Andreas. 493. 500. 501.
Liebich, Ernst. 416.
Liersch, Victor. 644.
Light, Edward 30. *32. 33. 34. 171. 172. °254. 255. 652.
Linarolo, Francesco. 370. 627. 630.
— Giovanni. 627.
— Ventura. 370. 390. 394. 397. 411. *414. 415. 470. 511. 627. °630.
Lindemann, Hermann. 67. 68.
Lißner, Gottfried. 631.
— Johanne Christiane. 631.
Liszt, Franz. 660. 668.
Livi, Giovanni. 390. 606.
Lobkowitz [Fürst] Moritz. 273.
Lobstein, J. F. 269.
Lodovico [Guitarrenmacher]. 154. °254. 256.
Loeschman, Daniel. 670.
Longhi, Carlo Hyacinto. °286. 299.
Longman & Broderip. *188. 189–191. °257. 283. 664.
Lortzing, Albert. 665.
Lott, George Frederick. 628.
— John Frederick sen. 359. 628. °630.
— John Frederick jun. 628.
Lotz, Johann Hieronymus. 256.
— Robert. 168. *169. 256. °257.
Louis Philippe, König von Frankreich. 255.
Louvet, Georges. 670.
— Pierre. 670. 671.
Lozzi, Carlo. 606.
Luca, Regina de. 290.
Lucas [Zimmerspieler]. 72.
Ludwig XIV. König von Frankreich. 290. 320. 652.
Ludwig XV., König von Frankreich. 606.
Luise, Herzogin von Weimar. 131.
Lunari, Carlo Ambrosio. 438.
Lupo, Pietro. 511.
Lupot, François. 589.
— Nicolaus. 513. 589. 647.
Luscinius, Otomarus [Musurgia]. 135. 287. 292. 313.
Lütgendorff, Willibald Leo von: Die Geigen- und Lautenmacher VIII. IX. 11. 231. 232. 235. 236. 239–241. 245. 246. 248. 251. 256. 259. 260. 263–266. 269. 273–278. 281. 282. 3 6. 389. 462. 502. 508. 512. 519. 557. 601. 606. 608. 611. 612. 615–622. 625–628. 631–633. 637–640. 647. 648. 651. 664.
Luther, Martin. 367.
Lutz, A. 532.
— Ignaz. 68.
Luyton, Carl. 637. 671.
Lyon, Gustave. 18.

Maccari [Kupferstecher]. 209.
Mace, Thomas. 436. 438.
Macpherson, James. 21.
Maffei, Lorenzo. 543. 628. 630.
Maggini, Giovanni Paolo. 512. 573. 606. 643.
— Maddalena Anna. 606.
— Pietro Santo. 464. 573. 643. 649.
Magnoni, Carlo Antonio. °286. 292.
Mahillon, Victor Charles. 45. 163. 164. 390. 492. 581. 653. 669.
Maine, Herzog v. 652.
Majer, Caspar [„Musiksaal"]. 180. 185. 429. 436. 473. 497–499. 548.
Makart, Hans. 94.
Maller, Laux [Lucas]. 78. 88. 89.
Marais, Marin. 438. 455.
— Rolland. 438.
Marconcini, Aloisio [Luigi]. 102. *104. 256. °257. 283.
Marenzio, Luca. 492.
Marin (Maurin) [Trompeter]. 315.
Marius, Jean. 657.
Marolles [Abbé] de. 338.
Marpurg, Friedrich Wilhelm. 259. 439.
Masetti, G. 231.
Massai, Giuseppe. 97. 256. °257.

Massenet, Jules. 480.
Matelart, Johannes. '77.
Mattei, Saverio. 290.
Matthes, Friedrich Ferdinand (?) August. 160. 256. °258. 269 654.
Mattheson, Johann („Neu eröffnetes Orchestre"). 82. 86. 87. 116. 123. 124. 130. 203. 287. 320. 339. 429. 433. 434. 476–478. 537. 538. 548. 558. 569. 656.
Maugars, André 409 410. 438.
Maximilian I., Deutscher Kaiser. 379.
Maximilian, Herzog in Bayern. 40. 266.
Mayer, Lorenz Bernhard. (98.) *152 156. °258. 259.
Mayr, Adam. 259.
— Andreas Ferdinand. 98. °257. 259. 561. 628.
— Regina. 626.
Meares, Richard. 441. 442.
Medici [Familie]. 28. 85.
— Catharina dei. 510.
— Ferdinando dei. 223. 236. 409. 410. 492. 660.
— Francesco dei. 408.
— Maria dei. 409.
Meinel [Familie]. 628.
— Christoph. 446. 628. °630.
Meißner, Johann Friedrich. 203.
— Samuel. 659.
Melio, Pietro Paulo. 94.
Memling, Hans. 288. 314. 316. 322. (361.) 362. 374.
Mendel, Hermann u. August Reißmann. 35. 605.
Menghino del Violoncello. 559
Menzel, Dietrich u. Wolfgang. 371.
Merchi, Giacomo. 124.
Mersenne, Marin („Harmonie universelle"). 18. 82. 84. 90. 113. 123. 124. 180. 205. 206. 289. 319. 337. 339. 384. 402. 403. 404. 408. 435. 473. 591. 652. 653. 657.
Metalli, L. 400.
Methfessel, Albert Gottlieb. 454.
Metzinger, Jacob. 259.
— Maria Josepha. 259.
— Michaël. 64. °258. 259.
— Susanna, geb. Stenger. 259.
Meyer, Joseph. 540. *541. 628. °635.
— Meincke. 658.
— Pieter. 658.
Meyerbeer, Giacomo. 480.
Michelis, Peregrino de. 370. 538.
Michi, Orazio. 652.
Michl, Josef. 239.
Migliai, Antonio. 21. *26. °261.
Milan, Luis. 142.
Milandre [»Viole d'amore«-Spieler]. 476. 477. 479.
Miller, Ferdinand v. 625.
Minner, Marthe. 660.
Mirabollo, Ottavio. 409.
Miraucourt, Jeanne. 611.
— Joseph. 611.
Miro, Pedro. 520.
Miscia, Antonio. 409.
Moitessier, Louis. 544. 628. °635.
Molière, Jean-Baptiste. 318.
Molino, François. 154.
Molitor, Simon. 2. 115. 132. 142.
Mollenberg, Lorenz. 109. *111. 259. °261.
Möller, Valentin. 469.
Montagna, Bartolommeo. 392. 393. 394. 412.
Montagnana, Domenico. 512. (519.)
Montalva, Garzia. 409.
Montelatici, Filippo. 607.
Montespan, Françoise Athénais de. (7.) 8. 652.
Monteverde, Claudio. 87.
Montfaucon [Schriftsteller]. 322.
Monticchiaro, Zanetto. 370. 401.
Monzino, Antonio. *210. 219. 260. °261. 277.
Morella, Morglato. 370
Morin, Louis. 277.
Moroni, Anna. 640.
Morphy, Guillermo. 2 131. 142.
Mosch, Johann. 631.
— Johann Traugott. 552. *554. 556. 631. °635.
Johann Traugott d. Jüng. 631.
— Johanne Christiane. 631.
— Johanne Sophie. 631
Mougin, Cathérine. 277.
Mouton, Charles. (75.) 76.
Mozart, Leopold („Versuch einer Violinschule"). 320. 339. 358. 429. 477. 478. 497. 499. 500. 514. 531. 558. 570. 571. 671.
— Marianne. 671.
— Wolfgang Amadeus. 259. 656 671.
Mühlauer, Michael. 62.
Müller, Conrad. 337.
— Johann. 664.
— Maria Anna. 236.
Müller-Braunau, Henry. 669.
Muschel (Muschl), Johann Joseph. 239.
Muus, Didrik. 533.

Nachtgall (Nachtigall), Othmar: siehe »Luscinius«.
Nadermann, Jean Henri. 14. 166.
Naldi, Antonio. 85. 88.
Naumann, Johann Gottlieb. 132.
Negler, Katharina. 651.

Neste, Alphonse van. 441.
Netscher, Caspar. (7.) 8. (431.) 432. 652.
Neumann [Baryton-Spieler]. 501.
Neuner, Johann. 625.
— Mathias. 625.
Neusiedler, Hans. 88.
Newton, W. E. 532.
Nicola, Giovanbatt. di. 409.
Nicolas, Didier l'aîné 633.
Niederheitmann, F. 640. 643.
Niemecz [Baryton-Spieler]. 501.
Niggell, Sympert. 457. 562. 631. °635
Nirrnheim, H. 275. 276. 644. 645.
Nissen, Georg Nicolaus v. 671.
Noelli, Georg. 290.
Nonnemacker. Christian. 664.
Nonnenmacher, . . . 664.
Norman, Barak. 441. 442.
Norminger (Nöringer), August. 657.
North, Francis. 410.
Nottebohm, Gustav. 175.
Novello & Co. 263.
Nunes, Octavianno João. 165. 260. °261.
Nürnberger [Familie]. 589.

Obici, Bartolomeo. 512. 561.
O'Brien . . . 13.
Ochsenkhun, Sebastian. 81.
Olio, Giovanni Battista dall'. 290.
Opikthin, Alexander. 533.
Orbo, Giovanni. 400.
Osch . . van. 524.
Oskar II., König von Schweden. 109.
Ossenbeck, Jan van. 397.
Otfried von Weißenburg. 365.
Otto, Carl August. 260.
— Carl Christian. 160. *161. 260. °262. 466. 631. °635.
— Carl Wilhelm Friedrich. 260.
— Georg August Gottfried. 260.
— Heinrich Wilhelm. 260.
— Jakob August. 2. 131. 132. 134. 142. 166 248. 260. 522.
Ovid [Publius Ovidius Naso]. 393. 413.

Pacherel, Michel. 430.
Padewet, Carl. 62. 260.
— Johann. 260.
Paër, Ferdinand. 501.
Paganini, Nicolo. 155. 216.
Pages, Josef. 134.
Paiker, Michaël. 203.
Palma, Jacopo (il Giovane). 398. 406. 416.
Palmer, Francis. 206.
Panormo, Georges Louis. 153. °262. 263. 589.
— Joseph. 263.
— Vincenzo Trusiano. 263.
Pape, Henri. 664.
Partl (Bartl), Andreas Nicolaus. 483. 631. 632. °635.
Partl (Bartl), Christian Franz. 632.
— Christoph. 631.
— Ignaz Christian. 632.
— Joseph Jakob. 632.
— Michaël Andreas. 481. 484. 631. °636.
Pasta, Domenico. 512.
— Gaëtano 512.
Pasti, Zeno. °286. 209.
Pauer, Ernst. 666.
— Max. 666.
— Sophia Barbara. 666.
Paul V. [Papst]. 18.
Paulus, Adolf. 605.
Payne, John Edward. 441.
Pelletier, Jacques. 136.
Pemberton, Francis. 339.
Penni, Luca. 206.
Perger, Maximilian. 617.
Peri, Jacopo. 409.
Perlocher, Anna. 239.
— Theresie. 239.
Perugia, Fernando del. 220. 263.
Peter der Große, Kaiser von Rußland. 227.
Petoukhow, Michel. 110.
Petri, Johann Samuel [„Anweisung zur prakt. Musik"]. 320. 434. 656. 667.
Petzmayer, Johann. 40. 41. 43. 55. 69. 70. 73. 266.
Peyrac, Aimeric de. 330.
Pfanshel, Peter. 231.
Pfeiffer [Harfenist]. 34.
Pfranger, Georg Carl. 18.
Pfretzschner [Familie]. 519. 632.
— Carl Friedrich. 519.
— Johann Elias. 632.
— Johann Gottlob. 519. 632. °636.
Philipp [Contrabassist]. 573.
Picart, Etienne. 107.
Piccinini, Alessandro. 88.
Picenardi. . . . . 640.
Pichl, Wenzel. 501.
Picinetti, Giovanni. 540. 541. 607. 632. °636.
— Jacopo. 632.
Picolellis, Giov. de. 278.
Piegendorfer, Georg. 527. 615. 625. 631.
Pierrard, L. 493.
Pierray, Claude. 618.
Pierre, Constant [„Les facteurs d'instruments de musique"]. 232. 255. 264. 281. 606. 611. 612. 618. 619. 648.
Piestl, Marie Katharine. 619.
Pillaut, Léon. 283.
Pillwein, Benedikt. (259.) 638. (648.)
Pique, François Louis. 514.
Pisendel, Georg. 549. 550
Platts, J. 36.

Playford, John. 491.
Pohl, Carl Ferdinand. 408. 619. 666.
— Richard. 668.
Polledro, Giov. Battista. 632.
Pollet, ... 181.
Pollmann [?], Johannes. 639.
Ponte, Jacopo de. 397.
Pope, Alexander. 35.
Pougin, Arthur. 657.
Praetorius, Michaël („Syntagma musicum"). VII. 10. 14. 18. 40. 42. 80—83. 85—87. 90. 113. 118. 124. 130. 135. 136. 141. 180. 183. 185. 201. 202. 204—207. 288. 318. 320. 322. 332. 358. 376. 384—386. 390. 397. 401—403. 407. 408. 411. 416. 423. 429. 435. 436. 469. 473. 491. 492. 498 511. 529 538. 548. 558. 569—571. 577. 580. 581.
Presbler, Francesco. 263.
— (Plesber), Giuseppe. 120 260. °262. 263. 277.
Pressenda, Gianfrancesco. 520. 632.
— Raffaëlo. 632.
Preston, John (London). *188. 190 262 263.
— John (York). 264.
— Thomas. 263.
Prompt [Lautenist]. 117.
Prony, de. 528.
Puccini, Giacomo. 480.
Puliti, Leto. 236. 245. 410. 607. 632. 668.
Pupilli, ... 632.
Pürtzl (Pirtzl), Adam. 633.
— Anna Marie. 633.
Putz [Maler]. 52.
Pythagoras von Zakynthos. 402.

Quanter Christopher. 663.
Quantz, Johann Joachim. 502. 558. 569. 570.
Quesnel, Augustin. (127.) 128.

Raffaël: siehe Santi.
Railich (Railier), Giovanni 625.
Rambeaux, Claude Victor. 628.
Rau [Zitherspieler] 71.
Rauch, Anna Marie. 633.
— Jakob. 481.
— Johanne Christiane. 660.
— Joseph. 633.
— Sebastian. 633. 637.
— Sebastian d. Jüng. 633.
— Thomas. 282. 481. 483. 633. °636.
Rayman, Jacob. 513
Reich [Mechaniker]. 667.
Rellstab, Friedrich. 602.
Regnault, Regnaut: siehe Renault.
Rembrandt Harmensz, van Ryn 178. 655.
Remy [Familie]. 633.
Remy, Jean Mathurin. 633
— Jules. 520 633. °636.
— Mathurin François. 633.
Rénault, François Sébastien B. 264.
— Jacques. 264.
— Nicolas. 264.
— Sébastien B. 14. 28. 264. °267.
Renault & Chatelain. (14.) 28. *31. 232. 264 °267. 283
Ribera, Jusefe. 390. 398 400. 407.
Richter, Franz. 480.
Ricordi, Giulio. 660
Rief [Familie]. 633. 634.
— Anton. 617. 633.
— Dominicus. 633.
— Franz Anton. 634.
— Johann Georg. 633. 634.
— Joseph. 531. °636.
— Joseph Mathäus I. 633. 634.
— Joseph Mathäus II. 633. 634.
Karl. 634.
— Magdalene. 633.
— Maria Franziska. 633.
— Marianne. 634.
— Mathäus. 633.
Regina Balbina. 634.
Rieffelsen, Peter. 669.
Riemann, Hugo. 77. 310. 329. 364. 408. 550.
Riesch, Georg Matthias. 669.
Rißland, Anna Rebekka. 647.
Ritter, Hermann. 539. 546.
Rittig, Christofaro. 561. 634. °636.
Robinson, Thomas. 183. 206.
Robusti, Giacomo: siehe Tintoretto.
Rogeri, Giovanni Battista. 512.
— Pietro Giacomo. 560.
Rogieri, Domenico. (520.)
Rohmann, Jacob. 664.
Roider, Ignaz. 269.
Roismann, Johannes. 282.
Roiß, Maximilian. 632.
Romano, Alessandro della Viola. 438.
Rombouts, Jan. 634.
— Magdalena. 634.
— Philipp. 664.
— Pieter. 442. *447. 450. 514. 634. °641.
— Sibilla. 634.
Rose, John. 205. 206.
Rott, Eduard. 389.
Rousseau, Jean. 438. 439. 477.
Roussel, N. 45.
Roussier, Pierre-Joseph. 12.
Ruckers. 397.
— Andreas d. Aelt. 672.
— Hans d. Aelt. 664. 665.
— Hans (Johannes) d. Jüng. 665.
Ruggeri, Francesco. 512. 560.
— Giacinto Gio. Battista. 512.

Ruggeri, Vincenzo detto il Per. 441. 442. 512. 560.
Rühlmann, Julius. [„Geschichte der Bogeninstrumente"] 306. 371. 372. 388. 390. 393. 394. 397. 428. 476. 501. 509. 560. 590.
Ruppert, Johann. 441.

Sachs, Curt. 654.
— Hans. (3.) 4. 135. 230. 307
Sainte-Colombe. 438. 439.
Saint-Laurent, Louis-Jean Josset. 611.
Saint-Paul, Antoine. 618.
Saintprai (Saint-Pré od. Saint-Preux), Jacques. 502.
Salomon, E. 69.
Sandbiller, Marianna. 634.
Sandeman, E. A. 634.
Sandys, William. 306.
Sansecondo, Giacomo di. 394.
Santis, Santo de. 643.
Santi, Raffael. 369. 388. 393. 394. 397. 412.
Santiquattro [Kardinal]. 77.
Savart, Felix. 524. *525. 528 529. 539. 544. 545.
Scheidler, Christian Gottlob. 2. 181.
Schelle, Sebastian. 88. 273. 465. 622. 637. °641.
Schenck, Johann. 439.
Schenk, Friedrich. 134.
— Johann Georg. 665.
Scherber, Ferdinand. 479.
Schiedmayer, Johann David. 665.
Schiller, Johann Friedrich v. 131.
Schilling, Gustav 172.
Schillings, Max. 547.
Schindler [Zitherspieler]. 72
Schlag, Bruno. 668.
— Christian Gottlob. 668.
— Oskar. 668.
— Reinhold. 668.
— Theodor. 668.
Schlaucher, Ursula. 625.
Schlegel, August Wilhelm v. 332.
Schlesinger, Kathleen. 306. 310. 375.
Schliefavsky, F. 573.
Schlimbach, Kaspar. 667.
Schmahl, Joh. Mathäus. 665.
Schmidl & Co., C. 263.
Schmidt, Carl. 667.
— Maria Barbara. 619.
Schneidenbach, Georg Adam. 531. 637.
— Karl. 637.
Schneider, Siegmund. 410. 501
— Wilhelm. 193
Schnitzler, Ursula. 651.
Schödler, Simon. 496. 502. 503. 638. °641.
Schöffer, Peter. 655.
Schöller, Ida IX. 4. 91 230 308.
Schonger, Maria Franziska. 633.
— Ursula. 612.
Schorn, Johannes. 203.
Schott, Martin. 87.
Schottky, J. M. 155.
Schubert, Franz. 175.
Schult, J. W. 463.
Schuster, Vincenz. 175.
Schwartzenberger, Friedrich Wilhelm. 573.
Schweiger, D. 265.
— Joseph *25. 27. 264. 265. °267.
Schweinefleisch, Johann Christian Immanuel. 668.
Seelos, Georg. 265.
Johannes. 501.
Seidemann, Maria Magdalena 248.
Sellas, Giorgio. 265.
— Matteo. 93. *95. *112. 118 134. *137. 139 265. °267.
Seraphin, Santo. 512.
Serri, Pietro. 215. 265. °267.
Servais, François. 558.
Seuffert, Eduard. 666.
— Franz Ignaz. 672.
Shakespeare, William. 332.
Shudi, Burkat. 660. 671.
Sick, Maria Katharina. 236.
Sidney, Mary. 88.
Siefert, Gustav. 462.
Silbermann, Johann Gottfried. 656. 657. 666.
Siman, Ignaz: siehe Simon.
Simman, Johann Michael. 149. 265. °268. 516. °641.
Simon, Franz. 516. 638. °641.
— Ignaz. 40. 42. 43. *48. 56–58. 63. 246. 266. °268. 274.
Simoutre, N. E. 557.
Simpson, Christopher. 436. 438. 439.
Sintes, Giov. Battista. 208. Siehe auch Bonanni.
Slingelandt, Pieter Cornelisz. 655.
Smorsone, Giovanni. *112. 119. 266. °268.
Sophia, Herzogin von Sachsen. 657.
Sophia Albertina, Königin von Schweden. 109.
Sor, Fernando. 134.
Spagnoletto, lo: siehe Ribera.
Sparigioni, Stefano. 208. Siehe auch Bonanni.
Späth & Schmahl. 659.
Speer, Daniel [„Unterricht in der musikal. Kunst"]. 429. 477. 497–499. 537. 569.
Spinetti, Giovanni. 85.
Spitta, Philipp. 201. 551. 620.

Sprenger, Anna. 626.
— Anton. 521. 638.
— Anton jr. 638.
Stadlmann, Anton. 639.
— Daniel Achatius. 352. *495. 501. 502. 513. 516. 638. 639.
— Johann Joseph. 501. 502. 513. 638.
— Joseph. 639.
— Michaël Ignaz. 639. °641.
Stahl, Franz. 65.
Stainer, Jacob. 242. 441. 442. 457. 501. 512. 513. 534. (540.) 615. 622. 625. 631. 632. 638.
Staivalo, Prospero. 409.
Statler, Andreas. 634.
Staufer, Johann Anton. 266.
— Johann Georg. 134. 174. 175. 266. *518. 524. 529. *563. 639. °650.
Stecht [Harfenist]. 12.
Ste.d...m, Jonas. 93. *95. 269.
Steffen [Zitherspieler]. 71.
Steiner, Franz Xaver. 65.
Stelzner, Alfred. 539. 546. 547. 567. 639. 640. °650.
Stenger, Susanna. 259.
Stetten, Paul v. 666.
Stockbauer, J. 273.
Stör, J. W. 103.
Store, John. 669.
Storioni, Lorenzo. 632.
Stoß, Magnus. 270.
Stössel, Christoph u. Joh. David. 497. 499.
Stourdza, Fürst Gregor. 524.
Stöwe, Charlotte Caroline Wilhelmine. 602.
— Wilhelm Heinrich. 602.
Stradivari, Alessandro. 640.
— Anna. 640.
— Antonietta. 640.
— Antonio. 134. 242. 340. 352. *356. 358. 462. 509. 512. 513. 538. 557. 560. 589. 617. 618. 632. 640. 642. 643. 648. 660.
— Francesca. 640.
— Francesco. 640.
— Omobono. 256. 640.
Straeten, Edmond van der. 441. 550. 621.
Streicher, Auguste. 666.
— Johann Baptist. 666.
— Nannette. 666. 672.
— Sophia Barbara. 666.
Striggio, Alessandro. 409.
Strötz, Joseph. 589.
Stuart, Maria, Königin von Schottland. 13.
Stürzer, Johann Michael. 273. 282.
Stützer, Leonhard. 62. 269.
Suover, Giovanni. 236.
Suppus, J. 566.
Süß, Johann Christian. 589.
Sylvius Nimrod, Herzog v. Württemberg. 504.

Taphouse, T. W. 664.
Tappert, Wilhelm. IX. 2. 116. 117. 124. 202. 203. 492. 499.
Tartini, Giuseppe. 588. 593.
Tascin, Pascal. 656. 671
Tauber, Ludwig. 61. 269. °271.
Taus, Andreas. 242.
Tayßner (Theußner), Zacharias. 668.
Tecchler, David. 512.
Terborch, Gerard. 99.
Testator il Vecchio. 508.
Testore [Familie]. 512.
Teufelsdorfer, Peter. 175.
Thielemann, Johann Georg. 134. 150. 160. 256. 258. 269. °271.
Thielke, Gottfried: siehe Tielke.
Thir, Johann Georg. 617.
Thoinan, Er. 410.
Thumhart, Joseph. 70. 269.
— Xaver d. Aelt. 269.
— Xaver d. Jüng. 269.
Thurnbauer, Antonia. 246.
Tichy, Johann. 567.
Tieffenbrucker [Familie]. 269.
— Caspar. 270. 273. 369. 370. 389. 508.
— Jachomo (Giacomo). 273. 274.
— Leonhard d. Aelt. 90. °272. 273.
— Leonhard d. Jüng. 273.
— Mangnus (Magnus) d. Aelt. 270. 273.
— Magnus d. Jüng. 88. 89. 105. *108. 239. 270. °272. 273. 673.
— Moses. 273. 274.
— Ulrich. 270.
— Wendelin. 88—90. *92. 247. 269. 270. °272. 273. 274. 501.
Tiefenbrunner [Familie]. 274.
— Adolph. 274.
— Georg. 42. 43. 58. 61—63. 65. 252. °271. 274. 638.
— Georg d. Jüng. 274.
— Martin. 274.
— R. 274.
Tielke [Familie]. 643. 644.
— Catharina. 644. 645.
— Gottfried. 464. *564. 572—574. *576. 643. 644. °649.
— Gottfried d. Jüng. 644.

Tielke, Johann. 643. 644.
— Johann Christopher. 644. 645.
— Martin Gabriel. 645.
— Joachim. 88. 93. *96. *138. 141. *196. 202. 203. 204. °272. 274. 275. 348. 441. 442. *443. 445. *456. *459/60. 461—465. *467. 481. 490. 492. 501. 592. 602. 631. 643—646. °649.
— Joachim d. Jüng. 644. 645.
Tintoretto (Giac. Robusti). 390. 394. 396. 416. 439.
Tiorba [Lautenist]. 85.
Tiziano Vecellio. 390.
Tolbecque, Auguste. 306.
Tomasini, Aloys. 500.
Tononi, Carlo. 277.
— Giovanni. 512.
Tourte, François. *586. 588. 589. 595. 596. 605. 646.
— Xavier. 646.
Trasuntini, Vito de'. 657.
Tresselt [Familie]. 646. 647.
— Anna Elisabeth. 647.
— Anna Rebekka. 647.
— Hans Adam. 647.
— Johann Balthasar. 647.
— Johann Nicolaus. 647.
— Margarethe. 647.
— Theodor. 646. 647.
— Wilhelm Jacob. 578. 646. 647. °650.
— Wolfgang Nicolaus. 543. 646. 647.
Treu, Joseph Benedikt. 52.
Trezier, Bernardine Charlotte. 117.
Trond, Issaksen. *526. 533. 534. 647. °650.
Trost, Gottfried Heinrich. 668.
Trotto, Gioacchino. 149. *151. °271. 276.
Troy, François de. (75.) 76.
Truchado, Raymundo. 669.
Tubbs, James. 589.

Uffenbach, Zacharias Conrad v. 645.
Unbehagen, Heinrich. 441.
Unteratzki. Josepha. 248.
Urban VIII. [Papst]. 402.
Urhan, Christian. 480.

Vainert, Anton: siehe Wainert.
Valdrighi, Luigi Francesco („Nomocheliurgografia", „Musurgiana"). 241. 256. 260. 265. 276. 291. 299. 602. 608. 627. 656. 673.
Valenzano, Giovanni Maria. 276.
— Pietro. 150. *161. 276. °279.
Valle, Nicolas del. 165. 276.
Van Hecke (Vaneck) [Guitarrist]. 166.
Vasari, Giorgio. 409.
Vasi, Marco. 469. 647.
Vauchel, Jean. 615.
Venantius Fortunatus. 364.
Venere, Vendelino: siehe Tieffenbrucker, Wendelin.
Ventura, Angelo Benedetto. 34.
Venturi, Adolfo. 400.
Veronese, Paolo. 390.
Verschuere-Reynvaan, J. [„Muzijkaal Kunst-Woordenboek"]. 2. 17. 166. 183. 291.
Vettorazzo, Giovanni. 17. *20. 276. °279.
Vicentino, Nicola. 657.
Vidal, Louis Antoine. 263. 306. 333. 458. 608. 618. 619. 648.
Viecker, Theodor. 23. *26. 276. °279.
Villaume, Alexis. 277.
— Nicolas. 277.
— Ursule. 277.
Villaume & Giron. *162. 167. 277. °279.
Vimercati, Gasparo. 214. 217. 260. 277. °280.
— Paolo. 277.
— Pietro (Genua). 277.
— Pietro (Venedig). 277.
Vinaccia [Familie]. *112. 120. 134. 213. 219. 240. 277.
— Achille. 281.
— Antonio. 214. *221. 223. 278. 281.
— Domenico. 278. 281.
— Gaetano d. Aelt. 278. 281.
— Gaetano d. Jüng. 281.
— Gennaro d. Aelt. *210. 213. 218. *222. 223. 225. 277. 278. °280. 281.
— Gennaro d. Jüng. 281.
— Giovanni. 214. 278. 281.
— Giuseppe. 281.
— Mariano. 278. 281.
— Nicola. 278. 281.
— Pasquale. 278. 281.
— Vincenzo. 214. 278. 281.
Vinci, Leonardo da. 409.
Viotti, Giov. Battista. 588. 608.
Virchi, Gerolamo. 183. 605.
Virdung, Sebastian („Musica getutscht"). 81. 130. 135. 180. 288. 292. 317. 367. 375. 376.
Vissenaire [Guitarrenmacher]. *162. 167. °280. 281.
— Louis Nicolas. 281.
Vivaldi, Antonio. 321. 588.
Voboam, Alexandre. 134.
— Jean. 134.
Vogel, Emil. 397.
— Hanss. 470.
Vogl, Elisabeth. 626.
Vogt, Hermann. 469.
Voirin, Nicolas François. 589.
Voit [Aeolinenmacher]. 667.
Voß, Johann Heinrich. 520.

Vuillaume [Familie]. 277. 647.
— Adèle. 647.
— Anne. 647.
— Claude. 647.
— Claude François. 647.
— Jean Baptiste. 155. 277. 374. 508. 514. 524. 539. *542. 546. 570. *586. 589. 597. 608. 647. 648.
— Nicolas. 647.
— Nicolas François. 647.

Wachtl, Joseph. 672.
Wacquez & Leroy. 394.
Wade, Roger. 372.
Waefelghem, Louis van. 480. 601. 602.
Wagner, Johann Gottlob. 666.
— Joseph. 527. 648. °650.
— Sebastian. 648.
— Thomas. 648.
Wainert (Vainert), Anton. 157. °280. 281.
Waldner, Franz. 270.
Walter, Anton. 666.
— Franz. 666.
Walther, Georg Philipp. 457.
— Johann Anton. 484. 629.
— Johann Gottfried („Musicalisches Lexicon"). IX. 11. 114. 116. 117. 130. 203. 320. 322. 429. 435. 464. 548. 558. 569. 645. 653. 668.
Wasiliewski, Wilhelm Joseph v. 270. 306. 376.
Waters, . . . 667.
Weber, F. A. 476. 479.
Weckerlin, Jean Baptiste [„Musiciana"]. 102. 136. 511. 660. 663. 666.
Weiditz, Hans. 91.
Weigel, Nikolaus. 41. 42. 51. 61. 62.
Weigl, Joseph d. Aelt. 500. 501.
Weiß, Jacob. *323. 325. 648.
Weißflock, Carl Ludwig. 669.
Weixelpamer, Joseph. °286. 301.
Wenzel [Aeolinenfabrikant]. 667.
Werner, Fritz. 194.
Wettengel, Gustav Adolf. 173.
Wheatstone, Charles. 255.
Widhalm, Leopold. 513.
Wieland, Christoph Martin. 131.
Wilde, Johann. 525. 532. 533. 669. 670.
Wilhelmj, August. 573.
Windschläg, Rosina Salome. 616.
Wit, Paul de. 141. 232. 235. 236. 240. 241. 242 245. 248. 256. 275. 281. 282. 440. 465. 519. 550. 601. 607. 615. 617. 619–621. 625. 631. 639. 647. 648. 670.
Wölcker, Johanne Christiane. 660.
Wolf, Johann Wolfgang. 197.
Wolff, Gebrüder. 531.
Wörlle (Wörlin, Woeller), Georg. 340. *346. 347. °650. 651.
— Matthäus. 651.
— Ursula. 651.

Zabern, Conrad v. 655.
Zacconi, Lodovico. 398. 407.
Zacher, Maximilian. 98. °280. 282.
Zambelli, Antonietta. 640.
Zampieri, Domenico. 107. 470.
Zanetto, Peregrino di: siehe Michelis, P. de.
Zarlino, Gioseffo. 657.
Zeiß, Valentin. 659.
Zenti, Girolamo. 667.
Zimbelman, Filippo. 236.
— Piero. 236.
Zoeller, Carli. 480.
Zorzi, Valentino de. 546.

ORTSREGISTER.

(Städte als Erscheinungsorte von Büchern und Zeitschriften sind nicht in das Ortsregister aufgenommen. Ueber Instrumentensammlungen in einzelnen Städten s. das Register auf Seite 713—716.)

Aachen. 479.
Absam (Tirol). 441. 442. 501. 512.
Adorf (Vogtland). 246.
Alba (Italien). 632.
Altenburg. 668.
Altenmühle (Hannover). 389.
Amberg (Oberpfalz). 269. 318.
Ambras (Tirol). 89. 274.
Amiens. 374.
Amsterdam. 260. 439. 442. 447. 450. 514. 543. 622. 634. 641. 658.
Ancona. 160. 231.
Ancy-le-Duc (Frankreich). 373.
Anirhengel (England). 372.
Ansbach. 64. 65.
Antwerpen. 397. 398. 406. 511. 514. 664. 665. 672.
Arcidosso (Italien). 15. 235. 237.
Arnstadt (Thüringen). 653.
Aschaffenburg. 64. 258. 259.
Asti (Italien). 276.
Au bei München. 259.
Augsburg. 11. 53. 55. 87—89. 94. 96. 236. 274. 320. 321. 323. 339. 346—348. 451. 458. 512. 513. 614—616. 621. 622. 633. 638. 650. 651. 655. 666.
Avallon (Frankreich). 232. 233.

Bamberg. 40.
Barceley (England). 373.
Barcelona. 134.
Bayreuth. 457. 618. 623.
Benediktbeuren (Oberbayern). 44.
Bergamo. 370. 627. 658.
Bergen. 534.
Berlin. 131. 134. 150. 160. 170. 173. 176. 258. 260. 269. 271. 291. 480. 486. 500. 501. 572. 577. 602. 603. 612. 664.
Bernstadt (Schlesien). 504.
Biberach a. Rh. 638.
Blasewitz bei Dresden. 132.
Boe (Norwegen). 534.
Böhringen (Württemberg). 93. 232. 234.
Bologna. 78. 88. 154. 236. 256. 265. 286. 292. 370. 389. 411. 419. 421. 479. 512. 550. 559. 562. 606. 607. 609. 644.
Bone Hill bei St. Albans (England). 660.
Bonn. 270.
Borgo San Dornino (Italien). 232.
Borstendorf (Sachsen). 248. 552. 554 556. 631. 635.
Bozen. 49. 625.
Brampton (England). 513.
Braunau (Böhmen). 229. 639.
Braunschweig. 663.
Bregenz. 48. 55. 157. 236. 238.
Breitenbach, Groß- (Prov. Sachsen). 543. 578. 646. 647. 650. 660.
Brescia. 97. 124. 183. 370. 385. 389. 390. 394. 401. 419. 422. 464. 508. 509. 511. 512. 522. 538. 561. 563—565. 573. 574. 576. 603—606. 628. 643. 644. 649.
Breslau. 98. 176. 273. 280. 282. 416. 481. 483. 633. 636. 664.
Brest. 523. 608.
Brixen (Tirol). 65.
Brügge (Belgien). 480.
Brünn. 72.
Brüssel. 255. 397. 441. 493. 558. 647. 663.
Bruzzi (Italien). 263.
Bückeburg. 620.
Budapest. 175.
Budrio (Italien). 616.

Cadix. 134. 164. 235. 236.
Calvagese bei Salò (Italien) 605.
Cambridge (England). 438.
Carmagnola (Italien). 632.
Carpi (Italien). 616.
Cassel. 439. 458. 469. 547. 612. 613. 644.
Castiglione Fiorentino (Italien). 420.
Châtillon-sur-Seine (Frankreich). 277.
Cherson (Krim). 658.
Chiusi (Italien). 235.
Choisy-le-Roy (Frankreich). 264.

Cincinnati (U. S. A.) 570.
Clermont (Frankreich). 647.
Cöln a. Rh. 70. 71. 246. 260. 275.
Cöthen. 439. 532. 551. 559. 611. 620. 621. 654.
Coulommiers en Brie (Frankreich). 407.
Courcelles (Frankreich). 608.
Crema (Italien). 572.
Cremona. 134. 236. 340. 358. 411. 441. 442. 462. 508. 509. 511—513. 522. 557. 562. 622. 632. 637. 640. 642.

Danzig. (98.) 156. 245. 249. 667.
Darmstadt. 59. 64. 235. 236. 238. 611.
Darney (Frankreich). 628.
Delmenhorst (Oldenburg). 439.
Denklingen (Bayern). 622.
Dessau. 605.
Dietlingen (Baden). 55. 250. 251.
Dijon. 163. 232. 233.
Dillingen a. D. (Bayern). 484. 622. 629.
Dittramszell (Oberbayern). 45.
Donauwörth (Bayern). 11. 12.
Dresden. 35. 97. 131. 132. 200. 247. 248. 250. 256. 290. 410. 439. 546. 547. 549. 559. 567. 605. 640. 650. 655. 657—659. 661. 666.
Dünkirchen. 183. 185—187. 192. 195. 254. 255.
Düsseldorf. 439.

Eichstätt (Bayern). 484. 629.
Eisenach. 251. 441.
Eisenstadt (Ungarn). 500.
Eisleben. 290.
Engelstadt (Rheinhessen). 615.
Eperies (Ungarn). 499.
Erfurt. 198. 441. 566.
Erkmannsdorf, Groß- (Kgr. Sachsen). 251.

Ferrara. 88. 94. 102. 104. 236. 256. 257. 393. 400. 512.
Finkenberg (Tirol). 52.
Fladebö (Norwegen). 526. 533. 534. 647. 650.
Flensburg. 454. 619. 623.
Florenz. 21. 24. 26. 85. 88. 94. 100. 112. 118. 141. 206. 212. 215. 234. 236. 238. 244. 245. 261. 267. 290. 299. 327. 329. 356. 359. 374. 387. 398. 402. 408. 409. 438. 485. 492. 512. 541. 546. 561. 563. 566. 574. 602. 607—609. 632. 644. 659. 660.
Fontanetto da Po (Italien). 588.
Frankenthal (Bayern). 667.
Frankfurt a. M. 670.
Freiberg (Sachsen). 371.
Fügen (Tirol). 55.
Fulda. 35.
Funchal (Madeira). 165. 260.
Fürth bei Nürnberg. 64. 667.
Füssen. 88. 269. 270. 273. 370. 457. 508. 527. 562. 601. 616. 619. 622. 625. 631. 635.

Genua. 154. 213. 216. 220. 254. 256. 277. 561. 634. 636.
Georgenthal (Böhmen). 522.
Gera. 663.
Gotha. 35. 131. 159. 168. 169. 182. 250. 251. 256. 257. 522.
Graffenhausen [?] (Baden). 540. 541. 628. 635.
Granada. 165. 276.
Grange, The (England). 441.
Graz. 61. 64. 248. 269. 271. 659.
Greenwich (England). 438.
Großberg bei Regensburg. 615.

Haapevesi (Finnland). 304.
Haidhausen bei München. 40. 48. 56—58. 63. 246. 266. 268.
Hainau bei Landau. 41.
Halle a. S. 160. 161. 260. 262. 441. 466. 635.
Hallein. 40
Hallingdalen (Norwegen). 534.
Hamburg. 88. 93. 96. 138. 141. 196. 202—204. 236. 252. 272. 274. 275. 441—443. 445. 456. 459—464. 467. 481. 492. 586. 592. 598. 611. 631. 643—646. 649. 656. 663. 669.
Hannover. 69.
Hart bei Gloggnitz (u. d. Enns). 666.
Hatfield (England). 273.
Hebenbeck (Braunschweig). 454.
Heidelberg. 655.
Heilbronn a. N. 62. 269. 672.
Helbigsdorf (Sachsen). 251.
Helsa bei Cassel. 612.
Herinden (Mittelfranken). 49.
Hirschberg (Schlesien) 523.

Ilmenau (Thüringen). 620. 669.
Ingolstadt. 269. 639.
Innsbruck. 265. 370. 410. 513.
Ischl. 57.

Jativa (Spanien). 398.
Jena. 260.
Josephstadt (Böhmen). 546.
Jugenheim bei Darmstadt. 666.

Kaidling (Mähren). 639.
Karlsruhe. 260.
Kelheim (Bayern). 482. 489. 615.
Kimberley (England). 438.
Kirchheim, Groß- (Kärnten). 615.
Klingenthal (Sachsen). 446. 481. 484. 485. 531. 552. 554. 555. 610. 611. 621. 625. 628. 629. 637.

Klosterjörchhof bei Angermünde. 252.
Klosterneuburg (bei Wien). 372.
Königsberg i. Pr. 274. 643. 644.
Konstanz. 527. 648. 650.
Kopenhagen. 203. 669.
Krems. 616.
Kremsmünster. 648.
Kreuznach. 531.
Krumhermersdorf (Sachsen). 631.
Krün bei Mittenwald (Bayern). 43. 246.
Kufstein. 70.

Lajen (Tirol). 618.
La Muette (Frankreich). 239.
Landau (Unterelsaß). 247.
Landshut. 242. 274. 320. 515. 614. 616. 617.
Langenbielau (Schlesien). 500.
Langensalza. 251.
Laufen (Oberbayern). 626.
Lechbruck (Allgäu). 622.
Leipzig. 69. 86. 88. (98.) 101. 104. 131. 152. 156. 248. 252. 254. 440. 441. 447 449. 452. 454. 456. 461. 462. 466. 468. 483. 487. 548—553. 565. 589. 598. 605. 620. 621. 624. 637. 656. 668. 670.
Leitmeritz (Böhmen). 633.
Leyden. 655.
Lille. 186. 235. 238.
Limoges (Frankreich). 371.
Linz a. D. 43. 246. 501. 638. 650.
Lissabon. 260.
Livorno. 447. 450. 618. 623.
Lobeda (Sachsen-Weimar). 131.
Lochau bei Bregenz. 236.
London. 12. 13. 30. 32—34. 36. 153. 171. 173. 181. 188—191. 205. 254. 255. 257. 262. 263. 340. 359. 372. 438. 439. 441. 480. 500. 513. 523. 557. 572. 573. 588. 589. 628. 630. 652. 655. 658. 660. 662—664. 666. 669—672.
Lübeck. 203. 463.
Lucca (Italien). 559. 628.
Lucignano (Italien). 574. 575. 610. 611.
Ludwigslust(Mecklenburg-Schwerin).260. 290.
Lupfen (Württemberg). 371.
Lyon. 162. 167. 212. 270. 273. 280. 281. 369. 370. 508. 670.

Madeira. 165. 260. 261.
Madrid. 129. 559.
Maidstone (England). 438.
Mailand. 115. 116. 120. 210. 211. 213. 214. 217. 219. 220. 241. 260—263. 273. 277. 280. 291. 376. 394. 409. 438. 508. 512. 524. 525. 529. 660.
Mainz. 236. 492. 611.
Mannheim. 481. 588. 597.
Mans, Le (Frankreich). 136.
Mantua. 370. 394. 512.
Margareth, St. (bei Prag). 639.
Marienthal, Kloster (Sachsen). 320. 324. 325.
Markneukirchen. 67. 71. 131. 173. 251. 513. 519. 524. 552. 589. 605. 611. 628. 632.
Mastricht. 524.
Meersburg [Mörsburg] (Baden). 648.
Meißen. 527.
Meran (Tirol). 57.
Merseburg. 276. 570.
Metz. 433. 445. 617. 623.
Mézières (Frankreich). 524.
Mies (Böhmen). 501.
Milan bei Brixen (Tirol). 45.
Mirecourt (Frankreich). 155. 232. 277. 281. 513. 514. 516. 523. 529. 544. 589. 600. 608. 628. 633. 647.
Mittenwald (Bayern). 40. 43. 51. 149. 246. 265. 268. 274. 482. 513. 515—517. 519. 521. 562. 577. 601. 603. 614. 616. 625. 626. 629. 638. 641.
Modena. 102. 512. 550. 559. 616. 673.
Moissac (Frankreich). 333.
Monreale (Sicilien). 263.
Monschau (Montjoie) bei Aachen. 480.
Mühlhausen (bei Bad Elster). 589.
München. 40—43. 48. 54—56. 58. 61—63. 65. 69—71. 252. 253. 260. 266. 268. 269. 271. 274. 320. 325. 439. 441. 465. 480. 500—502. 512. 513. 515. 517. 520. 524. 535. 601—603. 605. 614—617. 638.

Najera (Spanien). 314.
Nancy. 232. 264. 510.
Naumburg a. S. 589. 605. 667. 668.
Neapel. 115. 120. 124. 134. 148. 150. 151. 157. 160. 210—213. 215. 216. 218—223. 225. 236. 241. 243—245. 276—281. 398. 409. 512. 543. 559. 652.
Neubeuern (Bayern). 53.
Neukirchen: siehe »Markneukirchen«.
Neustadt a. d. Außig. 665.
Neu-Ulm (Bayern) 638.
Nördlingen (Bayern). 58.
Novara (Italien). 286. 299.
Novellara (Italien). 657.
Nürnberg. 62. 63. 77. 88. 103. 273. 370. 441. 448. 452. 453. 457. 465. 470. 502. 512. 513. 607. 609. 621. 622. 624. 637. 641. 655. 665.

Oestersjö (Norwegen). 533.
Offenbach a. M. 645. 666.
Ohra bei Danzig. 245.

Olmütz. 567.
Orkedalen (Norwegen). 534.
Orléans. 589.
Ossegg bei Prag. 619.
Oettingen (Bayern). 439.

Pabstdorf (Sachsen). 605.
Padua. 88. 90. 92. 231. 270. 272—274. 282. 290. 370. 470. 501. 588. 625. 627. 644.
Paris 12. 18. 28. 30. 31. 34. 76. 124. 134. 166. 212. 232. 234. 243. 264. 266. 267. 275. 277. 285. 320. 332. 374. 430. 433. 438. 442. 449. 479. 480. 488. 493. 513. 514. 524. 525. 528. 529. 539. 542. 544—546. 557. 559. 570. 586. 588. 589. 596. 597. 603. 606. 608. 610. 612. 618. 623. 628. 633. 635. 646—648 655. 658. 660. 664. 667. 671.
Parma. 232. 393. 512. 572.
Parsberg (Bayern). 43.
Passau. 43. 53. 59. 63. 64. 246. 249. 496. 502. 503. 638. 641.
Passy bei Paris. 239.
Penshurst Place (England). 88.
Pesaro (Italien) 657. 663.
St. Petersburg. 110. 532. 533. 605. 669.
Petriolo (Italien). 263.
Pfronten (Bayern). 601.
Piacenza. 150. 232. 234. 353. 512.
Pirano (Italien). 588.
Pisa. 512.
Poitiers. 364.
Polom, Groß- (Mähren). 236.
Polpenazze bei Salò (Italien). 605.
Pottendorf (n. d. Enns). 524.
Prag. 87. 88. 90. 92. 236. 238. 239. 273. 359. 444. 449. 480. 481. 483—485. 487. 488. 490. 513. 516. 603. 606. 612. 613. 615. 619. 624. 626. 627. 630. 633. 638. 664. 667.
Prato (Italien). 607.
Preßburg. 71. 667.

Querfurt (Prov. Sachsen). 23. 26. 276. 279.

Radeberg (Sachsen). 194. 250. 251.
Radebeul (Sachsen). 68.
Rainhausen bei Regensburg. 615.
Rattenberg (Tirol). 51.
Raudnitz (Böhmen). 273.
Ravenna. 469. 518. 524. 647.
Regensburg. 43. 264. 615. 659. 666.
Reggio. 94. 659.
Reichenbach (Sachsen). 439. 653.
Reims. 373.
Remstädt bei Gotha. 35.
Richmond (England). 589.
Riva (Italien). 66
Rokitzau (Böhmen). 500.
Rolduc, Kloster (Holland). 578.
Rom. 35. 77. 88. 101. 105. 106. 112. 119. 208. 210. 218. 220. 231. 233. 236. 241. 244. 268. 276. 285. 356. 359 394. 407. 410. 438. 512. 616. 617. 623. 657.
Ronda (Spanien). 129.
Roret (Frankreich). 514
Rosenheim (Bayern). 63.
Roßhaupten bei Füssen (Bayern). 270.
Rothenberg o. d T. 58.
Rouen. 510.
Rovereto (Tirol). 66.
Rudolstadt. 35. 441. 566. 626. 630.
Rumburg (Böhmen). 626.

Salisbury (England). 513.
Salò (Italien). 419. 422. 508. 512. 538. 604 - 606.
Saluzzo (Italien). 512. 608.
Salzburg. 40. 51. 54. 203. 257. 259. 266. 323. 325. 512. 516. 561. 638. 641. 648. 671.
Sanct Blasien (Schwarzwald). 329.
Schierling bei Regensburg. 615.
Schleusingen (Provinz Sachsen). 18.
Schönbach (Böhmen). 513. 565.
Schwarzenberg (Sachsen). 248.
Schwaz (Tirol). 49.
Schwedt. 602.
Schweidnitz. 668.
Schweinfurt. 667.
Schwerin. 547.
Sequio Berra (Italien). 632.
Siena. 97. 100. 235. 242. 244. 286. 292. 616. 656.
Sogn (Norwegen). 534.
Speyer. 655.
Stadtamhof bei Regensburg. 25. 27. 264. 265. 267.
Stadtilm (Thüringen). 454.
Staschwitz (Prov. Sachsen). 668.
Sterzing (Tirol). 57.
Stettin. 68. 73.
Stirling (England). 589.
Stockholm. 97. 106. 109. 239. 243. 248. 250. 251. 253. 259. 260. 261. 580.
Stordöen (Norwegen). 533.
Straßburg i. E. 88. 93. 95. 152. 156. 180. 239. 243. 247. 269. 339. 340. 346. 347. 451. 458. 614. 616.
Straubing bei München. 49. 269.
Strelitz. 439. 644.
Stuttgart. 513. 521. 638. 665.

Tabor (Böhmen). 480.
Tagmersheim (Bayern). 12.
Tegernsee (Oberbayern). 40.

Toledo. 669.
Tölz (Oberbayern). 49. 56.
Traunstein (Oberbayern). 52.
Triest. 263.
Troyes. 162. 167. 277. 279.
Tunis. 157. 235. 236.
Turin. 438. 482. 512. 520. 607—609. 632. 633. 670.
Turnau (Böhmen). 457.

Uderns (Tirol). 61.
Udine (Italien). 512.
Utrecht. 511.

Valdajol (Frankreich). 44. 45. 242. 244. 245.
Valenciennes (Frankreich). 446. 559. 608. 610.
Valenza (Italien) 276. 412.
Venedig. 88. 93—95. 105. 106. 108. 112. 118. 131. 134. 137. 139. 140. 231. 233. 236. 239. 247. 265. 267. 270. 272—277. 296. 320. 321. 370. 382. 389. 393. 394. 397. 398 401. 409. 414. 415. 465. 508. 511. 512. 517. 519. 562. 572. 601. 618. 623. 627. 630. 637. 644. 657.
Verdun. 446. 610. 611.
Verona. 410. 512. 561.
Versailles. 514.
Vicenza. 17. 20. 276. 279. 394. 657.
Vigliano (Italien). 286. 299.
Vils (Tirol). 481. 513. 531. 601. 612. 617. 625. 633. 634. 636. 651.
Vinje (Norwegen). 534.
Voß (Norwegen). 534.

Warschau. 157. 280. 281.
Wechmar (Sachsen-Gotha). 201.
Weigelsdorf, Groß- (Schlesien). 504.
Weimar. 131. 149. 260. 522. 665. 668.
Wels 61. 247. 249.
Wettenweiler bei Augsburg 651.
Wien 12 40. 42. 43. 68. 70. 71. 73. 94. 115. 131. 134. 154. 174. 175. 236. 246. 259. 260. 263. 266. 275. 441. 480. 481. 483—485. 495. 498. 500—503. 512. 513. 516. 518. 524. 529. 532. 550. 559. 563. 616. 617. 631. 632. 635. 636. 638. 639. 641. 650. 659. 666. 667. 672.
Wiener-Neustadt. 639.
Wiesbaden. 539. 546. 605. 640.
Worcester (England). 372.
Würzburg. 70. 98. 242. 244. 502. 513. 539. 615. 633.
Wyschny Wolotsch (Rußland). 572.

Ytre Aulvik (Norwegen). 533. 647.

Zarrega (Spanien). 520.
Zeitz. 439.
Zerbst. 669.
Ziegenhain (Hessen-Nassau). 469.
Zistersdorf bei Wien. 40.
Zwingenberg (Hessen). 670.

REGISTER der zitierten INSTRUMENTEN-SAMMLUNGEN.

Amsterdam.
Rijksmuseum (Sammlung Boers). 611. 622.

Basel.
Historisches Museum. 646. 665.

Berlin.
Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente. 142. 204. 241. 247. 252. 256. 266. 273. 275. 276. 281. 282. 354. 442. 492. 502. 611. 626. 632. 637. 639. — Collection Snoeck: 66. 183. 203. 235. 240—242. 252. 255. 259. 263—266. 273. 274. 277. 281. 403. 411. 529. 602. 611. 619. 621. 622. 626. 631. 634. 648. 651.

Bologna.
Liceo Musicale. 265. 273. 274. 320. 411. 606. 607. 634. 657.
Musikausstellung 1888. 231. 265. 651.

Braunschweig.
Städtisches Museum. 241. 260. 274. 281. 673.

Breslau.
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. 269. 273. 282. 621. 664.

Brüssel.
Musée instrumental du Conservatoire royal de musique. 45. 110. 117. 123. 171. 235. 241. 242. 247. 255. 256. 263—266. 274. 277. 281. 282. 370. 389. 402. 403. 411. 492. 502. 529. 534. 552. 581. 608. 617. 619. 621. 622. 631. 632. 634. 639. 645. 646. 648. 663. 665. 666. 669. 670.

Budweis.
Städtisches Museum. 646.

Bourbourg (Nord-Frankreich).
Ehemalige Sammlung Coussemaker. 255.

Christiania.
Musikhistor. Museum. 646. 673.
Norsk Folkemuseum. 251. 533. 534. 647.

Darmstadt.
Großherzogl. hess. Landesmuseum. 274. 672.

Dresden.
Körner-Museum. 131. 247. 274.
Kgl. sächs. Privatsammlung. 265. 273.

Dublin.
National Museum of Science and Art. 255.
Trinity College. 13.

Edinburgh.
National Museum of Antiquities. 13.

Eisenach.
Museum des Bachhauses. 241. 246. 252. 256. 265. 511. 602. 611. 621. 648. 665. 666. 672.

Eisenstadt (Ungarn).
Sammlung Esterházy. 501. 502.

Florenz.
Museo del R. Istituto L. Cherubini. 274. 282. 546. 608. 628. 660. 663. 664. 672.
Ehemalige Sammlung Kraus. 515. 717. 718.
Ehemalige Sammlung Medici. 410. 660. 668.

Frankfurt a. M.
Städtisches historisches Museum. 275.

Gent.
Ehemalige Sammlung Snoeck. 673. — (Siehe auch Berlin, Brüssel, St. Petersburg.)

Gothenburg (Schweden).
Städtisches Museum. 619.

Haag.
Sammlung Scheurleer. 247. 251. 252. 263. 273—275. 281. 502. 608. 619. 625. 634.
Ehemalige Selhof'sche Sammlung (1759). 634. 643. 647.

Hamburg.
Museum für Kunst und Gewerbe. IX. 246. 252. 275. 276. 281. 442. 463. 464. 492. 644—646.

Hatfield (England).
Sammlung Galpin. 241. 502. 645.

Innsbruck.
Tiroler Landes-Museum Ferdinandeum. 270. 602. 626. 639. 648. 673.

Klagenfurt.
Landes-Museum Rudolfinum. 259. 673.

Kopenhagen.
Musikhistorisk Museum. 113. 141. 166. 203. 239. 241. 245. 246. 252. 255. 264. 273. 275. 281. 282. 337. 502. 534. 581. 602. 607. 631. 645. 646. 672. 673.
Sammlung des Schlosses Rosenborg. 276.
Sammlung Claudius (früher in Malmö). 206. 239. 241. 252. 265. 266. 470. 481. 502. 602. 607. 638. (645.) 673.

Landshut.
Sammlung des Historisch. Vereins für Niederbayern. 602. 617.

Leipzig.
Ehemalige Sammlung de Wit. 465. 515. 717. 718.

Linz.
Museum Francisco-Carolinum. 501. 502. 602. 615. 648.

Lissabon.
Sammlung Alfredo Keil. 281. 282. 411. 492. 502. 608. 627. 660. 665. 672.

London.
Royal College of Music (Donaldson-Sammlung). 183. 273. 275. 276. 281. 339. 370.

London.
South Kensington- (Victoria and Albert-) Museum. 242. 245. 255. 265. 276. 339. 372. 464. 501. 502. 570. 645. 646.
Sammlung Hill & Sons. 11. 389. 411. 415. 619. 643. 645.
Music Loan Exhibition 1872. 281. 618. 627.
Music Loan Exhibition 1904. 276. 538. 634. 664.

Lübeck.
Museum Lübeckischer Kunst- u. Kulturgeschichte. 481. 646.

Luzern.
Sammlung Schumacher. 646.

Mailand.
Ehemalige Sammlung Arrigoni. 245. 263. 274. 673.

Markneukirchen.
Gewerbemuseum. 236. 241. 246. 260. 266. 523. 552. 607. 608. 632. 639.

Modena.
Albergo Arti. 13.
Museo civico. 274. 673.

München.
Baierisches Nationalmuseum. 45. 203. 231. 251. 259. 265. 275. 442. 464. 502. 532. 602. 617. 626. 646. 648. 667.
Deutsches Museum. 241. 608. 659. 670.

Neapel.
Liceo musicale. 634.
Museo spagnuolo. 214. 278.

New York.
Metropolitan Museum (Crosby Brown-Collection). 141. 240. 241. 245. 255. 263. 264. 281. 502. 532. 639. 646.

Nizza.
Sammlung Gautier. 277.

Nürnberg.
Germanisches Museum. 241. 255. 281. 470. 502. 531. 607. 621. 622. 637. 651. 657. 664. 673.
Sammlung Rück. 43. 602. 625. 628. 648. 673.

Paris.
Conservatoire national de musique. 155. 206. 235. 241. 246. 255. 264. 265. 275. 281. 283. 340. 370. 490. 502. 529. 570. 606. 608. 616. 619. 626. 634. 637. 640. 643. 646. 648.
Conservatoire des arts et métiers. 239. 339. 529. 648. 673.
Musée Cluny. 264. 265. 339.
Ehemalige Sammlung Gand. 264.
Ehemalige Sammlung Léry. 231. 241. 246. 263. 430. 608.
Ehemalige Sammlung Loup. 241. 251. 617.
Ehemalige Sammlung Samary. 274. 602. 608. 617. 639.
Sammlung Savoye. 281. 611. 619. 663. 670.
Ehemalige Sammlung Sax. 617.

St. Petersburg.
Kaiserl. russ. Instrumentensammlung (ehemalige Sammlung C.C. Snoeck-Gent). 260. 602. 622. 673.

Prag.
Böhmisches Landesmuseum. 263.

Salzburg.
Museum Carolino-Augusteum. 239. 259. 266. 531. 602. 619. 638. 648. 659.
Museum des Mozarteum. 259.

Sigmaringen.
Fürstl. Hohenzollernsches Museum. 259. 260. 602. 673.

Stockholm.
Musikhistorisch. Museum. 232. 239. 240. 245. 246. 248. 251. 264. 266. 607. 632. 646. 673.
Nordiska Museet. 260. 264. 281. 282. 663. 673.
Ehemalige Sammlung Hammer. 239. 246. 248. 252. 255. 260. 275. 276. 464. 622. 644. 646.

Stuttgart.
Landesgewerbe-Museum. 247. 264. 602. 663—666. 670.
Sammlung Klinkerfuß. 663. 666. 673.

Trento (Italien).
Museo civico. 651.

Venedig.
Ehemalige Sammlung Correr. 117. 265. 663.

Versailles.
Ehemalige Sammlung Bricqueville. 231. 241. 281.

Weimar.
Großherzogl. Museum. 442. 646.

Wien.
Kunsthistorisches Hofmuseum (Ambraser Sammlung). (37.) 38. 89. 183. 274.
Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie. 666.
Sammlung der „Gesellschaft der Musikfreunde". 203. 241. 274. 501. 502. 617. 619. 639. 660. 668.
Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este. IX. 89. 265. 274. 410. 470. 501. 511. 627. 668.
Sammlung Harrach. 502.
Sammlung Rothschild. IX. 639. 671.
Ehemalige Sammlung Teitelbaum. 352.
Sammlung Zach. 241. 281. 632. 639. 646.
Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892. 117. 241. 410. 501. 639.

Zürich.
Schweizerisches Landesmuseum. 66.

REGISTER

der den ehemaligen Sammlungen de Wit-Leipzig und Kraus-Florenz angehörenden signierten Instrumente.

(K = Katalog Kraus 1901, W = Katalog de Wit 1903.)

No.	376	=	W 110	No.	587	=	W 195
,,	382	=	W 113	,,	600	=	W 180
,,	387	=	W 123	,,	604	=	W 171
,,	391	=	K 518	,,	609	=	W 321
,,	394	=	W 108	,,	620	=	W 202
,,	398	=	K 680	,,	626	=	W 213
,,	399	=	W 117	,,	627	=	K 714
,,	403	=	W 118	,,	635	=	W 210
,,	404	=	K 712	,,	638	=	W 209
,,	410	=	K 713	,,	639	=	W 185
,,	454	=	W 218	,,	645	=	K 486
,,	462	=	K 788	,,	653	=	W 142
,,	492	=	W 129	,,	655	=	K 489
,,	493	=	K 507	,,	658	=	K 484
,,	494	=	W 136	,,	660	=	W 163
,,	495	=	K 513	,,	665	=	W 160
,,	496	=	W 130	,,	675	=	K 520
,,	497	=	W 132	,,	690	=	K 528
,,	498	=	K 511	,,	694	=	W 223
,,	499	=	W 154	,,	702	=	W 229
,,	500	=	W 147	,,	703	=	K 819
,,	501	=	K 509	,,	726	=	W 322
,,	502	=	K 512	,,	728	=	K 803
,,	504	=	W 137	,,	729	=	W 323
,,	505	=	W 131	,,	735	=	K 587
,,	506	=	W 146	,,	756	=	K 598
,,	507	=	W 148	,,	757	=	K 599
,,	509	=	K 514	,,	759	=	W 325
,,	511	=	K 515	,,	780	=	W 235
,,	512	=	K 516	,,	782	=	K 621
,,	513	=	K 517	,,	783	=	W 236
,,	514	=	W 153	,,	786	=	W 271
,,	515	=	W 152	,,	788	=	W 272
,,	516	=	W 151	,,	791	=	W 254
,,	520	=	K 482	,,	795	=	W 252
,,	522	=	W 143	,,	796	=	W 270
,,	532	=	K 499	,,	798	=	K 611
,,	555	=	K 478	,,	802	=	W 248
,,	557	=	W 175	,,	805	=	W 249
,,	561	=	W 168	,,	808	=	W 247
,,	572	=	W 177	,,	810	=	W 243
,,	573	=	W 139	,,	811	=	W 237
,,	576	=	W 161	,,	812	=	W 244
,,	577	=	W 184	,,	813	=	W 240
,,	586	=	W 194	,,	814	=	W 239

No. 816	=	W	242
„ 817	=	W	246
„ 818	=	W	317
„ 819	=	W	241
„ 821	=	W	238
„ 823	=	W	245
„ 825	=	K	628
„ 826	=	K	816
„ 827	=	W	266
„ 829	=	K	616
„ 830	=	W	262
„ 832	=	W	264
„ 834	=	W	259
„ 835	=	W	261
„ 836	=	W	258
„ 837	=	W	274
„ 838	=	W	263
„ 839	=	W	265
„ 840	=	K	618
„ 841	=	W	260
„ 848	=	W	257
„ 855	=	W	256
„ 856	=	W	255
„ 857	=	W	283
„ 858	=	W	282
No. 861	=	W	298
„ 865	=	W	286
„ 866	=	K	808
„ 868	=	K	809
„ 869	=	W	285
„ 880	=	K	810
„ 885	=	W	295
„ 888	=	W	281
„ 896	=	W	296
„ 900	=	W	302
„ 905	=	W	279
„ 906	=	K	615
„ 909	=	K	614
„ 910	=	W	275
„ 913	=	W	280
„ 919	=	W	267
„ 920	=	W	319
„ 922	=	K	627
„ 923	=	K	624
„ 933	=	W	315
„ 937	=	W	313
„ 940	=	W	308
„ 942	=	K	632
„ 945	=	W	309
„ 1075	=	K	940

FOR REFERENCE

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

ML 138 H39
3 9097 00304383 4
Heyer, Wilhelm, 1910-
Musikhistorisches Museum von Wil

Music
Reference

REFERENCE

75071